QUADERNI FRIULANI DI ARCHEOLOGIA

ANNO XXVI - N. 1 - DICEMBRE 2016

ARCHEOLOGIA
E DOCUMENTAZIONE
FOTOGRAFICA D'ARCHIVIO

Dal dagherrotipo all'avvento della fotografia digitale

Aquileia, 28-29 aprile 2016

Nella pagina precedente:

I due imperatori, d'Austria-Ungheria e di Germania, in visita ad Aquileia dopo Caporetto (Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv; AT-OeStA/KA BS I WK Fronten Isonzo, 7387).

PREMESSA

Fin dalle sue origini la tecnica fotografica ha costituito uno strumento essenziale per la ricerca archeologica. Già nel 1839, presentando alla Camera dei Deputati di Francia l'invenzione di Nicéphore Niepce e di Jacques Mandé Daguerre, il "daguerrotipo" o "dagherrotipo", François Arago ne illustrò i vantaggi per la realizzazione di copie dei geroglifici egizi. La semplificazione del processo di fissaggio dell'immagine, con l'invenzione del "talbotipo" o "calotipo" da parte di William Henry Fox Talbot (1841), l'adozione del collodio umido e l'invenzione dell'"ambrotipia" da parte di Frederick Scott Archer (1848 e 1854) facilitarono e semplificarono la pratica fotografica, diffondendone ampiamente l'utilizzo sia nell'ambito degli interessi antiquari sia in quello più strettamente archeologico, avvantaggiando il lavoro di viaggiatori, storici dell'arte e archeologi nella documentazione delle attività svolte, dei rinvenimenti effettuati durante gli scavi e dello stato di conservazione di edifici, monumenti e oggetti.

L'imponente lavoro di documentazione fotografica che ha accompagnato le indagini archeologiche, a partire dalla fine dell'Ottocento, ha condotto alla creazione di grandi archivi fotografici conservati presso istituzioni ed enti pubblici e presso privati. Tali fondi archivistici sono stati accresciuti e arricchiti nel corso del Novecento e sono oggi una risorsa fondamentale per gli studiosi intenti a ricostruire la vicenda complessiva di scavi e di siti archeologici, documentando non solo le condizioni preesistenti all'avvio delle indagini, ma soprattutto lo sviluppo delle stesse e le diverse fasi individuate, destinate ad essere alterate o completamente cancellate dall'intervento archeologico complessivo.

Altrettanto si può affermare per quanto riguarda gli ambiti della conservazione e del restauro di complessi architettonici, di elementi monumentali e di singoli oggetti e documenti antichi, per i quali gli archivi fotografici si rivelano fondamentali allorché si intenda ricostruire la sequenza degli interventi di restauro o di rifacimento operati in passato, per meglio intervenire nel presente. La documentazione fotografica costituisce inoltre un supporto importante per delineare la storia stessa dell'archeologia, illustrare le figure dei suoi protagonisti e le vicende nelle quali essi furono coinvolti. Essa si rivela poi essenziale nel momento in cui si affronta lo studio di oggetti, monumenti o realtà archeologiche che oggi non risultano più visibili, perché scomparsi o danneggiati in seguito a interventi ed eventi di differente natura, tra cui gli effetti distruttivi degli stessi scavi.

Il ricorso sempre più ampio alla fotografia, manifestatosi nel secondo dopoguerra e divenuto valanga con crescita esponenziale negli ultimi anni mediante le fotografie digitali, ha enormemente incrementato gli archivi. Essi sono oggetto di attenzioni e interessi sempre maggiori e continuano a rivelarsi una miniera assai ricca di documenti e informazioni, soprattutto in relazione a indagini, scavi, restauri e interventi che non sono stati oggetto di pubblicazioni scientifiche o a momenti e figure dell'archeologia caduti nell'oblio o trascurati per varie ragioni negli studi successivi. Al pari – e forse più – dei documenti grafici e dei resoconti scritti, la documentazione fotografica si è rivelata anche per le indagini svolte in tempi relativamente recenti un campo di ricerca di estremo interesse, per le molteplici possibilità di analisi che consente e perché purtroppo spesso è l'unica attestazione di scavi rimasti inediti.

A partire da queste considerazioni si è ritenuto opportuno organizzare un incontro di studio dedicato alla documentazione fotografica inedita, riguardante ricerche, scavi e restauri non altrimenti documentati, reperti e monumenti oggi scomparsi, figure e momenti dell'archeologica meno noti o trascurati. L'interesse mostrato per questa tematica ha indotto ad allargare lo sguardo fino a comprendere anche altri aspetti per i quali la documentazione fotografica d'archivio costituisce una testimonianza ormai unica e insostituibile, quali le trasformazioni che nel corso del tempo hanno interessato le raccolte e gli allestimenti espositivi. Lo stesso può dirsi dell'aerofotografia, indispensabile per indagare le trasformazioni dei paesaggi in epoca recente e con esse individuare i segni e le tracce di più lontani momenti del passato.

I saggi raccolti in questo volume, con uno sguardo che progressivamente si allarga geograficamente e tematicamente, non solo illustrano lo stato delle variegate ricerche in questo settore, ma evidenziano le potenzialità ancora insite nello studio di una documentazione d'archivio, come quella fotografica, di straordinaria importanza per la storia della ricerca archeologica.

Un sentito ringraziamento, anche questa voltsa, a Fabio Prenc per la sua paziente e intelligente opera di miglioramento dei testi.

Maurizio Buora
Stefano Magnani

INDICE

NUOVI DATI SULLE MURA URBICHE (REPUBBLICANE, DELL'ETÀ DI MASSIMINO E TETRARCHICHE) DI AQUILEIA DALLA DOCUMENTAZIONE RELATIVA AGLI SCAVI PER LE NUOVE FOGNATURE

Maurizio *BUORA*

È ormai unanimemente riconosciuto che una delle maggiori operazioni di scavo in Aquileia del XX secolo fu collegata ai lavori eseguiti dal 1968 al 1972 per la costruzione delle nuove fognature. Purtroppo di essi si hanno solo poche relazioni a stampa, mentre esiste una documentazione grafica e soprattutto un'ampia serie di foto di scavo, dalle quali emerge una realtà complessa e non sempre facilmente interpretabile [1]. I lavori intercettarono in più punti le diverse cinte urbane di Aquileia.

La porta sul tratto occidentale del primo decumano a sud del foro

Benché segnalata da vari autori [2] la porta al termine del primo decumano a sud del foro, talora indicato come decumano di Aratria Galla, non è mai stata oggetto di studio e di pubblicazione specifica. Essa appartenne al primo tracciato repubblicano e la sistemazione dell'area della porta, in lastre di arenaria, appare congrua per quell'epoca [3]. Non sappiamo se essa sia stata scalzata e rimessa in posto al tempo della costruzione del condotto fognario sottostante o se tale condotto risalga anch'esso al II secolo a.C. La pavimentazione dell'intero decumano fu demolita e rifatta nel 1970, quando sotto la strada fu fatto passare il condotto delle fognature moderne di Aquileia. Ne consegue che è molto difficile cercare di trarre dai rinvenimenti effettuati nell'area – in occasione degli ultimi scavi – indicazioni probanti.

La planimetria della porta è molto semplice (fig. 1) e rimane nello schema delle porte repubblicane di Aquileia, che nondimeno manifestano una certa diversità, evidentemente in relazione all'importanza dell'asse stradale cui introducevano. Infatti dinanzi alla porta sulla via Annia troviamo due avancorpi laterali, una specie di torri, poco più larghe dello spessore del muro urbico, che inquadravano l'apertura, mentre all'interno della porta vediamo due sporgenze per parte che formano due coppie di nicchie laterali, forse per accogliere il corpo di guardia

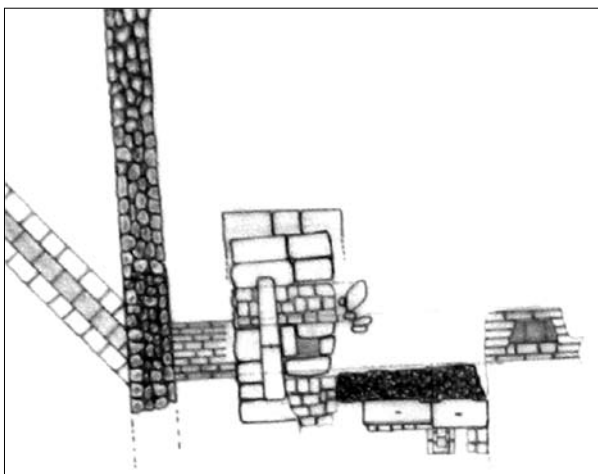



Fig. 1. Porta sulle mura repubblicane al limite occidentale del I decumano a sud del foro (archivio Museo Archeologico Nazionale di Aquileia).

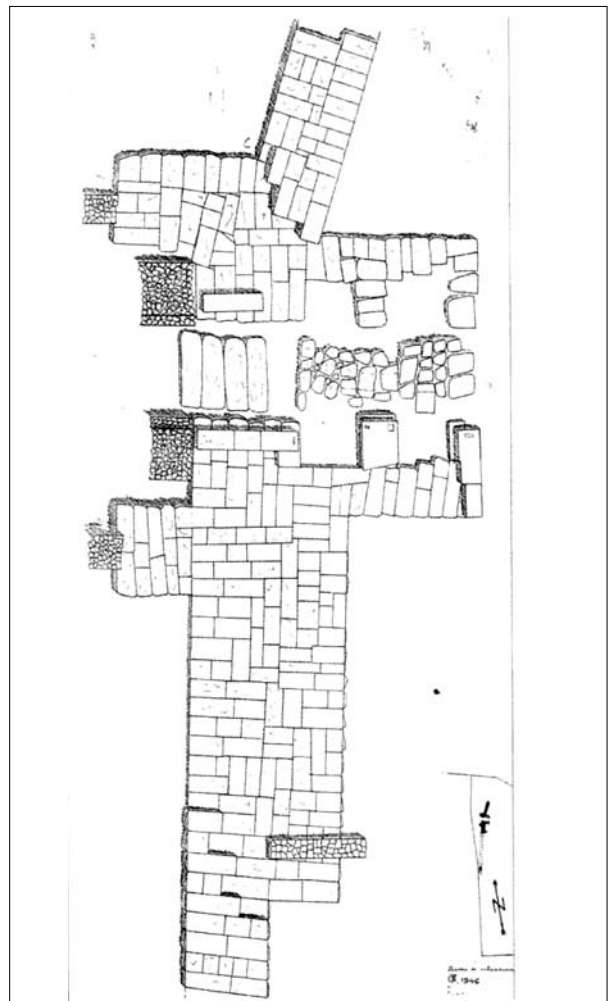



Fig.2. Porta sulle mura repubblicane all'inizio della via Annia (da Bonetto 2009).

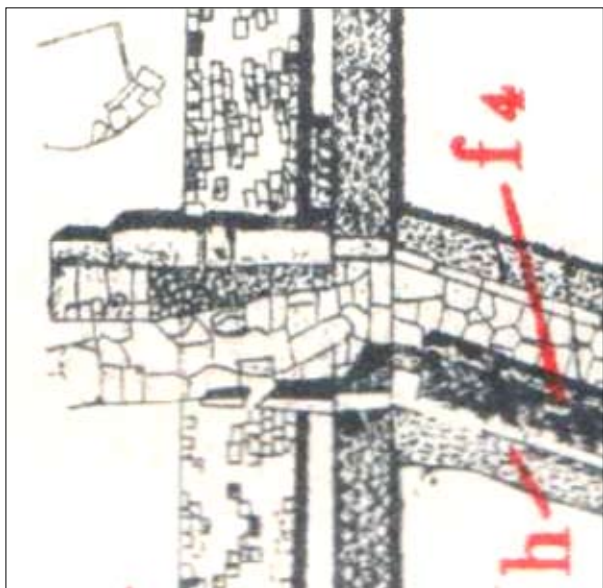



Fig. 3. Porta sulle mura repubblicane presso il porto fluviale (da Brusin 1934).

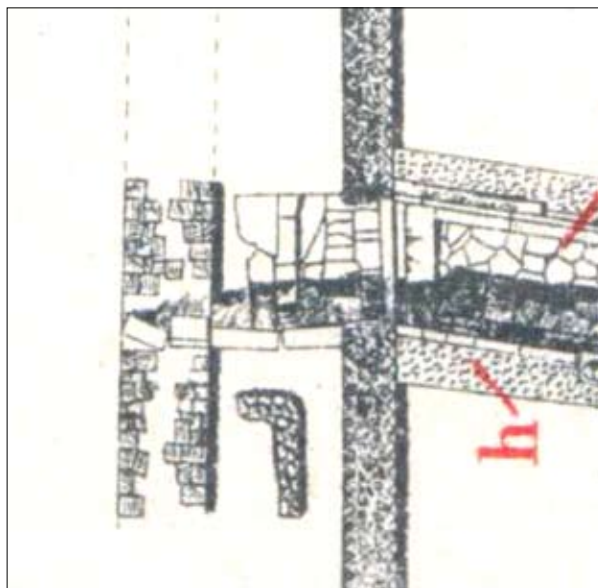



Fig. 4. Porta sulle mura repubblicane presso il porto fluviale (da Brusin 1934).

(fig. 2). Nelle porte verso il porto fluviale, scavate dal Brusin, vediamo delle semplici aperture nel circuito murario (figg. 3-4). Lo stesso si riscontra nella porta sul primo decumano a sud del foro. In queste tre ultime porte non vi erano esigenze particolari di difesa, in quanto presso il porto il fiume costituiva di per sé una barriera e la porta occidentale sul primo decumano a sud del foro dava accesso al quartiere, forse anch'esso allora portuale, a sud dell'Anfora, difeso dallo stesso corso d'acqua. Qui vediamo con chiarezza che la lastricatura della strada non supera la cinta urbica e neppure la strada continuava, almeno in età tarda. La porta fu defunzionalizzata quando dinanzi ad essa venne costruito un edificio il cui muro orientale correva parallelo alle mura urbiche. Detto edificio, di cui non conosciamo nulla, venne costruito proprio sopra lo snodo della fognatura, nel punto in cui il condotto piegava con angolo ottuso verso nordovest, per andare a scaricare nel canale Anfora. Possiamo immaginare che inizialmente la strada, oltre la porta, piegasse verso l'Anfora come il corso del sottoposto canale di scolo: forse si trattava di una semplice via glareata. Se questo è vero avremmo avuto qui, proprio come a nord con l'innesto nella via Annia, un accesso obliquo alla porta urbana; lo stesso fenomeno si riscontra, con andamento diverso, nelle porte urbiche presso il porto fluviale (figg. 3-4).

Possiamo immaginare che anche questa zona extramurana sia stata trasformata soprattutto quando vennero costruite le nuove mura a ovest, in età tetrarchica. Esse non prevedevano alcun tracciato e tantomeno alcuna porta in asse e in prosecuzione del decumano a sud del foro e quindi si può immaginare che tutta l'area abbia avuto già da tempo una diversa destinazione.

Le mura repubblicane a nord del porto

La testata settentrionale del magazzino del porto fluviale fu vista dallo Zuccolo e trattata in una sua nota del 1 ottobre 1809. Egli riporta "nell'ultimo campo, che a sinistra forma angolo della strada di Aquileja a Monastero si scoprirono queste fondamenta di enorme grossezza. La solidità di queste fondamenta occuparono un'uomo (*sic*), e più volte i compagni di un altro a travagliare continuamente dal novembre del 1808 fino a quasi tutto giugno 1809: ed egli anche ne lasciò porzione di tutte, impedito dall'acqua che trapelava, all'inizio dell'Ottocento" [4]. Nel suo manoscritto egli riporta anche l'elevato di questo muro, qui riprodotto alla fig. 5.

A sud, a occidente della strada pubblica, furono effettuati scavi dall'École française alla fine del XX secolo, i quali interessarono in parte anche la porzione occidentale del magazzino [5].

I lavori per le fognature moderne ebbero inizio nell'estate 1969 a partire dall' incrocio con la via Gemina, procedendo verso nord, nella strada pubblica (p. c. 1080).

All'incrocio con la attuale via Salvemini, a sud della part. cat. 429/2 (corrispondente alla casa Jacumin), si trovarono due grossi muri affiancati a est da una canaletta (figg. 6-7). Il disegno, conservato nell'archivio del museo, a scala 1:50, presenta quello occidentale largo m 2,7 alla base, ovvero 9 piedi romani, mentre nell'elevato ha lo spessore di m 2,4 pari a 8 piedi romani [6]. A est si affianca un secondo muro, largo m 2,5. La sua parte orientale comprende una canaletta, il cui fondo è parzialmente inglobato nel muro stesso: pertanto la costruzione fu unitaria. Alla distanza di 3 m da questa, verso est, corre quasi

Fig. 5. Resti del magazzino del porto e delle mura repubblicane disegnati da Leopoldo Zuccolo (ms. 853 BCU).

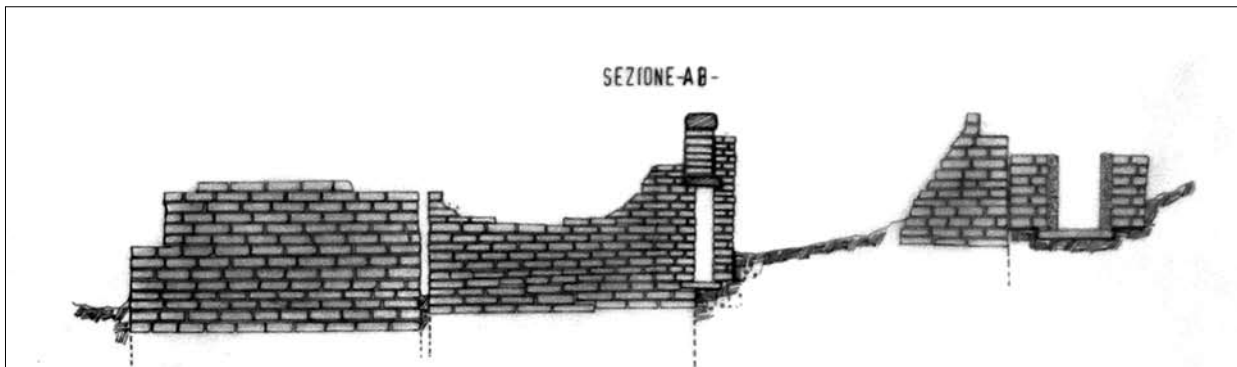



Fig. 6. Sezione del raddoppiamento della cinta muraria presso il limite settentrionale del magazzino del porto (archivio Museo Archeologico Nazionale di Aquileia).

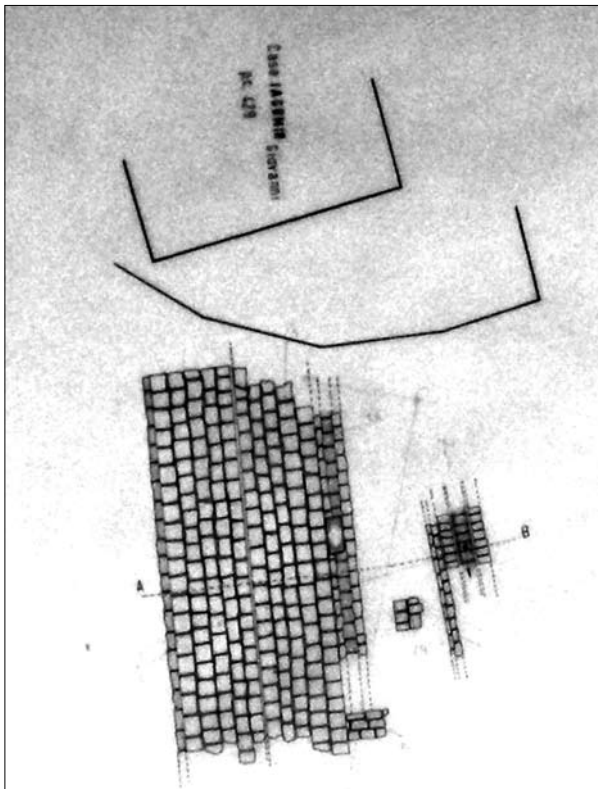



Fig. 7. Pianta del raddoppiamento della cinta muraria presso il limite settentrionale del magazzino del porto (archivio Museo Archeologico Nazionale di Aquileia).

parallelamente al tracciato delle mura una canaletta con fondo più largo, la cui apertura interna è di 35 cm di larghezza per circa 70 di altezza (per la parte conservata). La base di questa canaletta è posta a una quota superiore rispetto alla fondazione (nel tratto visto) delle mura affiancate. Dobbiamo quindi immaginare che una strada – come si è visto a sud ad esempio nel caso di via vescovo Teodoro –, costeggiasse all'esterno le mura repubblicane.

Dal disegno appare anche che il muro occidentale ha una risega verso l'interno e ha una fondazione a quota più bassa di poco più di una decina di centimetri rispetto a quello appaiato a est. Dal disegno della sezione risulta chiaramente che si tratta di un muro addossato e non semplicemente di un raddoppiamento ad esempio per una scala. Raddoppiamenti per il posizionamento di scale sono frequenti non solo nella cinta repubblicana [7], ma anche nelle mura a zigzag del VI secolo. Tuttavia, in quei casi, sono rinforzi e ingrossamenti previsti *ab origine* dal progetto e perciò parti di un'unica struttura. Qui la piccola intercapedine tra i due fa comprendere che si tratta di un addossamento, ovvero di una aggiunta, esterna.

Dal disegno si evince chiaramente che si tratta di muri in laterizio [8]: non sappiamo quanto fedele sia il disegno. Da esso sembrerebbe di ricavare la presenza nel muro occidentale di 9 o 10 mattoni alla base e 7 e mezzo nello spiccato, ove i mattoni stessi erano disposti sfalsati, secondo una prassi ampiamente attestata in tutte le epoche. Ciò significherebbe che

i mattoni erano lunghi circa 30 cm. Lo spessore non pare costante. In ogni caso nella risega occidentale vediamo impilati tutti i mattoni in fila uno sopra l'altro, mentre sopra di essa, come pure sul lato esterno si alternano mattoni interi e mezzi mattoni. Nel lato esterno sembra che i mattoni, più sottili (ve ne sono infatti filari più numerosi) hanno dimensioni differenti tra loro e rispetto al muro occidentale. Tuttavia un'immagine ben diversa offre la pianta riprodotta alla fig. 7, da cui risulterebbero invece solo cinque file di mattoni, tutti disposti allo stesso modo, nel muro occidentale, cui si affiancherebbe una fila di mezzi mattoni. Cinque file di mattoni vi erano anche sul muro orientale, affiancate dalla canaletta. Sembra evidente che nei due casi si tratta di una rappresentazione simbolica, non realistica. Possiamo intendere come reali alcuni dettagli quali il profilo – anche della parte superiore – dei muri e non il loro riempimento.

L'altezza dei muri era leggermente diversa. Quello occidentale raggiungeva circa 1,4 m, mentre l'altro variava da 90 cm a m 1,8.

L'orientamento dei muri dalla carta del museo archeologico risulta inclinato di 17 gradi verso nordovest, quindi non è conforme all'orientamento dei cardini della centuriazione, ma appare deviato di circa 5 gradi verso NE. Degno di nota anche il fatto che la canaletta in mezzo (?) alla strada non corra perfettamente parallela ai muri, ma devii verso nordovest, per scaricare probabilmente in prossimità della porta.

È necessario quindi modificare sia pure di poco le piante attualmente in circolazione. Quella della Bertacchi pone questo tratto (da lei non evidenziato come muro repubblicano, anche se la cosa è implicita) [9], sostanzialmente parallelo al cardine che corre a ovest, mentre la pianta di Groh lo inclina verso ovest, in modo da farlo incontrare a nord con il tratto già visto dal Brusin [10].

Nell'inventario del museo vi è una chiarissima indicazione relativa a questo tratto della cinta muraria (inv. n. 97.762). Si dice che in un pozzetto presso le mura repubblicane e davanti a casa Jacumin si rinvennero 17 monete databili da Antonino Pio a Massimino il Trace: la maggior parte appartenenti ai primi decenni del III secolo [11].

Segue qui l'elenco in ordine cronologico.

1. Inv. n. 97.772; sesterzio di Vespasiano, con al retro probabile figura di Marte.
2. Inv. n. 97.762; sesterzio di Antonino Pio (140 d.C.?), con testa barbata a dx e al retro figura seduta. Questa fu interpretata dall'estensore dell'inventario come Giove, ma forse si tratta dell'Italia e la moneta può essere forse identificata come Cohen II, p. 315, n. 470; RIC 747 a.
3. Inv. n. 97.773; sesterzio di Antonino Pio (153 d.C.) con al retro figura astata (= Marte), probabilmente *cos* IIII, Cohen II, p. 344, n. 751; RIC 778; BMC 1705.
4. Inv. n. 97.774; sesterzio di Antoninio Pio tipo *cos IIII Salus* (153 d.C.); Cohen II, p. 342, n. 732; RIC 906; BMC 1925.
5. Inv. n. 97.763; sesterzio di Marco Aurelio con l'indicazione della *tribunicia potestas XVIII* e *imp. cos. III* (anno 164); Cohen III, pp. 83-84, nn. 842-854.
6. Inv. n. 97.776; sesterzio di Faustina iuniore *Diva Faustina pia* (anni 176-180), Cohen III, p. 215; RIC 1715.
7. Inv. n. 97.764; sesterzio di Crispina Augusta con al retro Concordia (?) (anni 178-182); Cohen III, p. 382, n. 6 (?); RIC 665.
8. Inv. n. 97.775; sesterzio di Commodo tipo *Moneta Aug*. (186-187 d.C.); Cohen III, p. 277, n. 375; RIC 500.
9. Inv. n. 97.777; sesterzio di Caracalla (anno 215) con al retro *pm tr p XVIII imp III cos IV*; Cohen IV, p. 178, n. 331.
10. Inv. n. 97.765; sesterzio di Alessandro Severo tipo *Liberalitas Augusti V* (?) (anno 233); Cohen IV, p. 417, n. 144.
11. Inv. n. 97.766; sesterzio di Alessandro Severo tipo *Victoria Augusti* (anni 221-235); Cohen IV, p. 459, n. 567;
12. Inv. n. 97.767; sesterzio di Alessandro Severo tipo *Victoria Augusti* (anno 231); Cohen IV, p. 459, n. 569;
13. Inv. n. 97.768; sesterzio di Alessandro Severo tipo *Virtus Augusti* (anno 228); Cohen IV, p. 461, n. 591; RIC 626 b; BMC/RE 524; RCV 8023.
14. Inv. n. 97.769; sesterzio di Alessandro Severo tipo *Iovi ultori* (anno 225); Cohen IV, p. 411, n. 98; RIC 560.
15. Inv. n. 97.770; sesterzio di Orbiana tipo *Concordia Augustorum* (anno 225-226); Cohen IV, p. 497, n. 4; RIC IV/II, n. 655.
16. Inv. n. 97.771; asse di Giulia Mamea, tipo *Felicitas publica* (anni 222-235); Cohen IV, p. 493, n. 26; RIC IV/II, p. 125, n. 679; BMC VI, p. 179, n. 664.
17. Inv. n. 97.778; sesterzio di Massimino il Trace (anni 235-238) tipo *Salus Augusti*; Cohen IV, p. 513, n. 88; RIC 64.
18. Inv. n. 97.769bis; sesterzio illeggibile.

Tra il materiale recuperato all'interno del fognolo a est del muro (orientale) vi erano tre sesterzi, illeggibili, della prima o media età imperiale (inv. nn. 98.253-254) e anche un sesterzio di Alessandro Severo, emesso nel 232 (inv. n. 98.252) [12].

Insieme con le monete nel riempimento della canaletta si rinvennero numerosi frammenti di t.s. chiara A e anche alcuni di chiara C, tra cui segnaliamo uno di forma Hayes 44 (inv. n. 95.062, databile dal 220/240 al tardo III secolo [13]), uno di forma Hayes 45 (inv. n. 95.065, databile dal 230/240 al 320 [14]), 22 di forma Hayes 50 (inv. n. 95.064, databile dal 230/240 al 325 [15]). Se la data che abbiamo indicato è corretta, il materiale all'interno del fognolo attesta anche una precoce penetrazione della terra sigillata chiara C ad Aquileia.

Se mettiamo in relazione il raddoppio della cinta urbana, poiché di questo si tratta, e il *terminus ad quem* offerto dalle monete non può non venire in

mente quello che scrive Erodiano [16] ovvero che in previsione dell'attacco di Massimino il Trace gli Aquileiesi rinforzarono le vecchie mura. In questo punto ciò sarebbe avvenuto presso lo spigolo terminale del grande magazzino portuale, costruito tra l'età flavia e l'inizio del II secolo d. C. ed allora evidentemente in funzione.

La cinta tardoantica presso Monastero

La costruzione delle mura tarde di Aquileia deriva certo da un progetto unitario della fine del III o all'inizio del IV secolo [17]. Per il rinnovo (o il parziale rifacimento) delle cinte murarie, non solo in Italia, abbiamo alcuni sicuri riferimenti cronologici, come l'età di Gallieno a Verona [18] e quella di Aureliano a Roma [19]: in quel tempo vi fu probabilmente anche l'apprestamento di alcune strutture militari sui *claustra Alpium Iuliarum* [20]. Il nuovo tracciato poté essere realizzato in età tetrarchica, quando ad Aquileia stazionavano truppe (quindi potenziale forza lavoro con i loro tecnici) e la città assunse al rango di capitale della *Venetia et Histria*.

A Monastero correva una sola linea di difesa. Il corso d'acqua attuale coincide in parte con quello antico, ma è più avanzato verso oriente. Lo spostamento è di un paio di metri in corrispondenza del ponte meridionale (part. cat. 444/1) e di almeno 3-4 in corrispondenza del ponte del III decumano a nord del foro (part. cat. 434/1). La sponda occidentale, che in antico sembra lambisse le mura, ha subito un interro che ne ha determinato lo spostamento verso est per una larghezza variabile da due a otto metri, a seconda dei punti; quella orientale, come si vede bene in corrispondenza della piazza di Monastero, è stata sistemata in epoca moderna, utilizzando certo materiali antichi, forse tratti dalle mura stesse. È possibile che lo spostamente della sponda occidentale sia stato anche qui determinato da un crollo parziale delle mura, che potrebbero poi essere state ricoperte dal fondo del corso d'acqua, come si è riscontrato più a sud [21]. Attualmente a sud del ponte moderno che porta alla borgata di Monastero (oggi piazza Pirano) la larghezza, verificata al momento della progettazione (1967) del sifone che lo affianca a meridione e che costituisce il condotto delle fognature moderne, è di m 6,20, mentre il fondo del canale rispetto al pelo dell'acqua è più basso di m 1,83 [22]. Luisa Bertacchi scrive che il ponte doveva avere una luce di circa 10 m [23]. Il ponte meridionale scavato dal Brusin aveva una sola arcata larga m 10,30 (pari a 35 piedi) [24], ma al tempo della costruzione dei torrioni laterali, le cui basi in laterizio erano poste a poco meno di un metro al di sopra della base dell'arcata del ponte, il corso era ristretto a m. 8,80 [25]. Si tratta dunque di un corso d'acqua che nel corso dei secoli si è progressivamente ridotto e il cui fondo in età repubblicana poteva essere ad almeno sei metri e forse anche più al di sotto dell'attuale piano di campagna: esso si era alzato di almeno un metro in età tardoantica, come dimostra la sezione edita dal Brusin [26]. Il continuo deposito di materiale "da cospicui scarichi urbani soprattutto a partire dal II al IV secolo d.C. " è stato poi sigillato "dalle esondazioni pelitico-sabbiose medioevali (V-VII secolo d.C.)" [27]. Esso era dunque quello che rimaneva – e che rimane tuttora – di un ramo del Torre.

Per le mura si utilizzarono pietre e lapidi iscritte provenienti dal foro e presenti in esso fin dall'epoca repubblicana, ma anche parti di recinti e monumenti funerari probabilmente ricavati dalle vicinanze, secondo una prassi ampiamente diffusa in età tardoantica, specialmente a partire dal periodo tetrarchico [28].

Una serie di rilievi e di foto dell'archivio del Museo Nazionale di Aquileia ci offrono un'idea dell'aspetto della parte inferiore delle mura, che in questa zona erano larghe alla base m 2,80 (figg. 8-9). Esse erano formate da un'opera a sacco con paramento più sottile, in laterizio, all'interno e più spesso, in pietra, verso l'esterno [29]. Fin dall'Ottocento vi è notizia del rivestimento in pietra delle medesime mura tarde, ad esempio in prossimità dell'angolo nordoccidentale [30].

Nella zona di cui ci occupiamo ne furono intercettati due tratti, il primo, lungo circa 9 metri, poco più a sud dell'attuale ponte che immette nella piazza di Monastero. Il secondo poco più a nord, lungo m 6,5 e spesso oltre 4,5 [31].

Su questo lato si aprivano almeno due porte. La prima a sud, fu in parte vista dal Brusin nel 1930 [32] e la seconda fu parzialmente scavata nel 1970.

Del ponte meridionale abbiamo una chiara descrizione da parte di Giovanni Brusin. Il ponte era largo

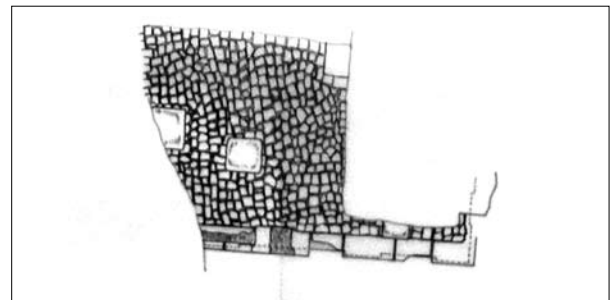



Fig. 8. Pianta di un tratto delle mura tardoantiche verso Monastero (archivio Museo Archeologico Nazionale di Aquileia).

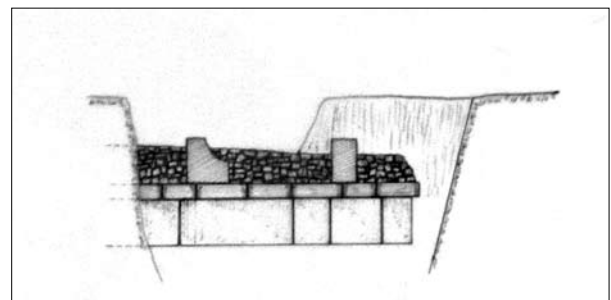



Fig. 9. Veduta frontale e sezione di un tratto delle mura tardoantiche verso Monastero (archivio Museo Archeologico Nazionale di Aquileia).

m 4 e le sue fondazioni palafittate scendevano fino a m 5,10 dal piano di campagna [33]. Il Brusin osservò che l'arcata era affiancata da due robuste spalle rettangolari a conci parellelepipedi in pietra, in parte di secondo impiego. Le spalle erano solo addossate all'arco e dovevano elevarsi a formare dei torrioni a protezione e rinforzo del ponte [34].

Esattamente al centro di questo tratto del muro, alla medesima distanza tra l'una e l'altra porta, si trovava un torrione rettangolare, addossato al muro [35]. Esso si trovava alla distanza di circa 70 metri da ciascuna porta. Non sappiamo se vi fossero, nei tratti intermedi, altri due torrioni, che nel caso avrebbero ripetuto l'intervallo di 33-35 metri osservato in altri tratti del muro. Tuttavia la presenza del corso d'acqua, ancorché ridotto, potrebbe far pensare che fosse giudicato sufficiente ostacolo agli eventuali assalitori, senza bisogno di incrementare il numero delle torri. Una prassi analoga si riscontra nel tratto meridionale delle mura tardoantiche, a sud della piazza Patriarcato.

Questo torrione è stato visto per lo spessore di m 4,5 e fu costruito unitariamente insieme con il resto delle mura. Nella parte esterna era rivestito inferiormente da lastre di pietra (evidentemente di reimpiego) di larghezza differente, alternatamente larghe (fino a m 2,5) e più strette (60-70 cm), sormontate da una specie di mensola o risega, alta circa 20 cm e larga poco più di 50. È probabile che si tratti di una modanatura come quella che si vede bene nel torrione meridionale della porta settentrionale: se questo è vero allora possiamo anche supporre che qui il torrione sporgente avesse pressapoco le misure del torrione meridionale della porta settentrionale, ma i dati in nostro possesso non consentono di andare al di là di una semplice ipotesi. Dal disegno si vedono entro la struttura muraria elementi di maggiori dimensioni, probabilmente pietre ricavate dalla demolizione di qualche edificio. Il torrione è stato visto per la lunghezza di circa 6 metri ed era posto a poco più di un metro al di sotto del piano di campagna. Nel rilievo dell'archivio del museo di Aquileia si vede bene che l'ultimo cordolo verso nord non continua, ma piega ad angolo retto, segnando così la fine del torrione stesso.

La porta sul III decumano e quella sul II furono costruite sulla base di un unico progetto, poiché mostrano caratteri comuni. Esse sono poste in due punti in cui le mura formano angoli ottusi: a nord di 165 gradi, a sud invece di 153 gradi. Di conseguenza le torri della porta sul III decumano non sono parallele, ma si aprono a ventaglio; un fenomeno simile si verificava nella porta a meridione, nella part. cat. 444/1 [36], ove, per dirla col Brusin "la spalla a nord che volge verso nord-ovest è orientata diversamente da quella a sud che piega verso nord-est, per cui le stesse non danno una fronte rettilinea" [37]. Dalla foto edita dal Brusin si vede bene che il torrione meridionale è rettangolare: dalla pianta della Bertacchi dovrebbe misurare circa m 4 x 2 ed essere sovrapposto al muro di cinta sottostante, da cui sporge verso est. Esso era pieno, almeno nella parte inferiore, all'interno. I conci che lo compongono, di varia altezza, si rivelano come spogli.

Della strada si vede una massicciata molto simile a quella che è stata vista in prossimità della porta settentrionale: essa è formata da pietre di piccola pezzatura, ben diverse dai basoli che si trovano ad es. nel decumano detto di Aratria Galla. Si tratta probabilmente del sottofondo della strada che a oriente era basolata.

Della porta sul III decumano a nord del foro (figg. 11-12) è stata vista circa metà del torrione meridionale, che misurava circa m 9,48 nel lato verso la roggia, ovvero 32 piedi. Esso sporgeva dalle mura per circa 6,5 m. All'interno lo spazio vuoto era largo 24 piedi, ovvero m 7,1: esso era di forma ottagonale (ne è stata vista solo la metà orientale), con lati alternatamente

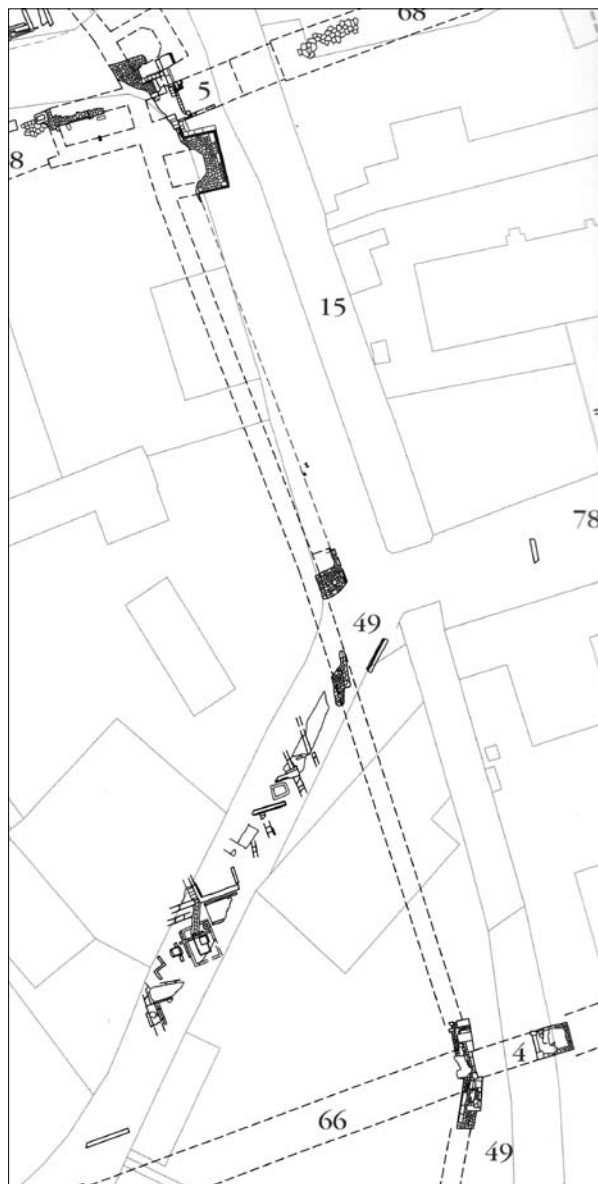



Fig. 10. Il tracciato delle mura e le porte secondo la pianta di Luisa Bertacchi (da BERTACCHI 2003).

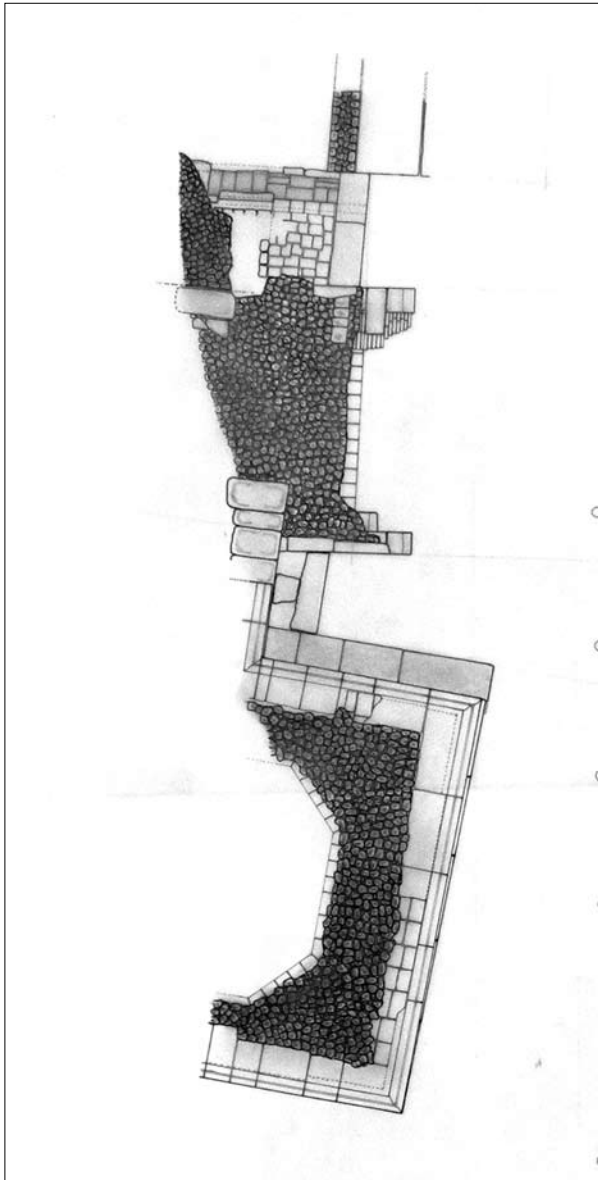



Fig. 11. Pianta della porta tardoantica scavata durante i lavori per la costruzione delle fognature moderne (archivio Museo Archeologico Nazionale di Aquileia).

Fig. 12. Veduta da est del basamento della torre meridionale della porta sul III decumano a nord del foro e fondazione a lato del ponte, a destra (archivio Museo Archeologico Nazionale di Aquileia).

più lunghi (di 6 piedi) e più corti (4 piedi). La torre era in opera a sacco, con rivestimento interno in laterizi nella parte inferiore, e blocchi di pietra in quella superiore, alternati a filari di mattoni. L'esterno presentava due filari di conci di pietra, per un'altezza complessiva di circa m 1,20. Al di sopra vi era una modanatura, rientrante superiormente fino al filo della parete – del tutto scomparsa – formata da più elementi ovvero in alto una fascia liscia, quindi un ovolo liscio e inferiormente una gola rovescia. Come molte altre costruzioni in Aquileia, anche la porta poggiava su una palafitta lignea, di cui è stata vista e fotografata una parte. Lo zoccolo della porta era rivestito da lastre di pietra, lisce, che poggiavano su un basamento, parimenti in pietra, sporgente da ogni lato (fig. 12).

Si vede bene che il tratto orientale delle mura di cinta aveva un aspetto sostanzialmente unitario. Sulla banchina del porto poggiava su un tratto con lastre di pietra sormontate da una fascia sporgente: la stessa si ritrova anche a nord del porto, presso Monastero e viene sostituita da una modanatura in corrispondenza della porta sul III decumano. In altri tratti, verso terra (ad esempio a nord-ovest e a ovest presso il circo) l'aspetto esterno poteva essere diverso.

Immaginiamo che esistesse una torre settentrionale con misure simili, ma essa è stata vista solo in minima parte (figg. 13-14).

La situazione topografica in questa area era alquanto complessa: fin dall'età repubblicana vi era il tracciato del III decumano a nord del foro. Lungo il suo lato settentrionale correva una canaletta immediatamente al di sotto del piano stradale. La medesima sistemazione si riscontra in alcuni canaletti tardi, ad esempio quello che costeggiava, sempre sul lato settentrionale, il primo decumano a sud del foro nella parte terminale verso il porto fluviale. Anche sul marciapiede orientale del primo cardine a ovest del foro esisteva una canaletta, probabilmente oggetto di ripetuti interventi e rifacimenti, nel corso del tempo. Presumibilmente, prima della costruzione delle mura in età tetrarchica, ai lati del decumano, al di fuori della cinta repubblicana, potevano esistere recinti funerari, dei quali non abbiamo alcuna notizia; forse da essi poterono essere tratte alcune lapidi iscritte che furono reimpiegate nella porta stessa. Due di esse mostrano chiaramente di essere appartenute a recinti della prima età imperiale, come rivela l'indicazionen della pedatura dell'area funeraria.

La porta sembra aver avuto all'esterno un'unica apertura. Ciò si riscontra nel periodo di Onorio delle mura aureliane, a Roma, mentre ad Aquileia questa prassi sembra consona alla tradizione locale. Non sappiamo se nella controporta, all'interno, rimanesse un solo fornice.

Il ponte di Monastero, in stretto rapporto con il tracciato del decumano, era antecedente la costruzione delle mura. Dalle foto e dalla pianta si vede che la spalletta occidentale è spostata verso ovest rispetto alla parete della porta, cui è addossata. Il ponte aveva probabilmente un'unica arcata. Come era consuetu-

Fig. 13. Veduta della parte settentrionale della porta tardoantica, con palificazioni davanti a una fondazione (archivio Museo Archeologico Nazionale di Aquileia, n. 5004/125).

Fig. 14. Veduta da settentrione della porta tardoantica; sulla destra Luisa Bertacchi (archivio Museo Archeologico Nazionale di Aquileia, n. 5004/137).

dine, nella parte bassa della porta e della torre meridionale compaiono blocchi di pietra di reimpiego, ma sono presenti anche filari di mattoni, che nella parte superiore dovevano essere prevalenti. Stando al disegno ricostruttivo proposto dal Brusin, per il ponte posto a meridione la luce dell'arco avrebbe avuto un'altezza massima, al centro, di circa quattro metri. Ciò significava che nel corso d'acqua potevano comunque spostarsi dei barconi. Essi potevano caricare ad es. i prodotti della fornace che produceva, a nord, le lucerne e di quella che si trovava nella attuale piazza e anche quelli dell'officina per la lavorazione del corno [38], almeno fino ai luoghi di carico del porto fluviale.

NOTE

1 Una sintesi della questione in Magnani, Gerri 2015.
2 Bertacchi 1972, p. 46; Bonetto 2009, p. 83.
3 Sull'uso dell'arenaria prima del calcare per le iscrizioni romane si veda Bandelli 1988, pp. 69-73. Può darsi che la stessa scansione cronologica valga anche per altri utilizzi, come ad esempio la lastricatura delle strade, benché al proposito siano desiderabili altri elementi di carattere archeologico.
4 Zuccolo, fasc. VI, c. 44, n. 48.
5 Su di essi amplissima bibliografia, in particolare Carre, Zaccaria 1991a; Carre, Zaccaria 1991b; Carre, Zaccaria 1992; Carre, Zaccaria 1994a; Carre, Zaccaria 1994b; Carre, Zaccaria 1995a; Carre, Zaccaria 1995b; Carre, Zaccaria 1996a; Carre, Zaccaria 1996b; Carre, Zaccaria 1997a; Carre, Zaccaria 1997b; Carre, Zaccaria 1998a; Carre, Zaccaria 1999a; Carre, Zaccaria 1999b; Carre, Zaccaria 2000a; Carre, Zaccaria 2000b; Carre, Maselli Scotti 2001; Carre, Zaccaria 2001; Carre, Zaccaria 2002a; Carre, Zaccaria 2002b; Carre, Zaccaria 2003; Carre, Zaccaria 2004a; Carre, Zaccaria 2004b; Carre 2008; Carre, Zaccaria 2010a; Carre, Zaccaria 2010b.
6 La larghezza nel tratto scavato dal Brusin, a meridione (fondo Cossar) è esattamente di 8 piedi romani.
7 Cfr. Brusin 1934, tav. I.
8 Bertacchi 2003, p. 19 le "mura di fortificazione… a ridosso del Porto, continuarono a essere in mattoni".
9 Infatti nella sua pianta riporta al n. 41 solo "mura sotto casa Jacumin".
10 Groh, Schimmer, Donat 2016, p. 80.
11 Le indicazioni dell'inventario si riferiscono ai volumi del Cohen. Ove riconoscibili, i dati sono stati integrati con riferimento ad altra bibliografia specifica.
12 Cohen IV, n. 169; RIC 635 d; BMC/RE 847.
13 Pröttel 1996, p. 35 per questi prodotti mediotunisini, all'inizio della produzione della C (C^1 e C^2), propone una datazione dal 230 al 330/340.
14 Per la datazione, sempre a partire dal 230 ca., si veda Pröttel 1996, p. 33.
15 Pröttel 1996, pp. 32-33 propone una continuità fino all'avanzato IV secolo, forse fino alla sua fine per la variante 50B. Molti rinvenimenti da lui citati partono proprio dagli anni Trenta del III secolo.
16 Herodian., 8, 2,4. Su questo si veda Bonetto 2009, p. 87, con precedente bibliografia.
17 Su queste esiste ampia bibliografia, a partire da Brusin 1934 per arrivare a Bonetto 2009 (con letteratura precedente).
18 CIL V, 3359 per cui si veda Buonopane 2008.
19 Per cui si veda Montesanti 2007.
20 Per cui si rimanda a Pröttel 1996, p. 136.
21 Cfr. Maselli Scotti, Mandruzzato, Tiussi 2004, c. 623.
22 Progetto conservato nell'archivio municipale di Aquileia, cartolare G 7.
23 Bertacchi 2003, p. 11.
24 Brusin 1934, pp. 24-25; Giovannini 2013, p. 214.

[25] Brusin 1934, p. 25.
[26] Brusin 1934, p. 25.
[27] Marocco 2010, p. 76.
[28] Basti pensare per Roma all'arco di Costantino e per Aquileia alle stele di età tetrarchica, rilavorate, su cui da ultimo Cigaina 2012-2013.
[29] Neg. n. 4991/93.
[30] Cfr. Buora, Magnani 2016.
[31] Per questo si veda *infra*.
[32] Brusin 1930; Brusin 1934, p. 152; per il materiale rinvenuto nel letto cfr. Gagetti 2013, pp. 214-218; da ultimo Buora 2016.
[33] Nella CTR al 10.000 la quota s.l.m. del punto in prossimità della porta settentrionale di Monastero è indicata a m 3,2. Il Brusin scrive che le palificazioni dell'arcata del ponte (meridionale) si spingevano fino a m 1,90 sotto il livello del mare.
[34] Brusin 1931, cc. 56-58.
[35] Nella pianta di Aquileia di Luisa Bertacchi edita nel 2003 si è ritenuto che la parte sporgente facesse parte di una sorta di raddoppiamento del muro: per dimostrare questo si è prolungata verso l'interno la torre meridionale della porta sul III decumano.
[36] Il dato è ricavato dalla pianta di Pross Gabrielli 1971.
[37] Brusin 1931, c. 59.
[38] Su cui Riedel 1979.

BIBLIOGRAFIA - DOCUMENTI

Comune di Aquileia, Provincia di Udine, *Sifone attraversante la roggia della Pila in località Monastero*, progetto conservato nell'archivio del comune di Aquileia, cartolare G 7.
L. Zuccolo, *Antichità di Aquileia Giulio Carnico e Grado*, Ms. fondo principale 853 a, Biblioteca civica di Udine.

BIBLIOGRAFIA - PUBBLICAZIONI A STAMPA

Bandelli G. 1988 – *Ricerche sulla colonizzazione romana della Gallia Cisalpina. Le fasi iniziali ed il caso aquileiese*, Roma.
Bertacchi L. 1972 – *Topografia di Aquileia*, "Antichità Altoadriatiche", 1, pp. 43-57.
Bertacchi L. 1978 – *Le strade di Aquileia romana*, "Aquileia Chiama", 35, dicembre, pp. 6-7.
Bertacchi L. 1980a – *L'individuazione della basilica forense di Aquileia*, "Aquileia Nostra", 51, cc. 9-20.
Bertacchi L. 1980b – *Architettura e mosaico*, in *Da Aquileia a Venezia*, Milano, pp. 99-336.
Bertacchi L. 2003 – *Nuova pianta archeologica di Aquileia*, Mariano del Friuli.
Bonetto J. 2009 – *Le mura*, in Moenibus et portu celeberrima. Aquileia: storia di una città, a cura di F. Ghedini, M. Bueno e M. Novello, Roma, pp. 83-92.
Brusin G. 1930 – *Comunicazione sui più recenti scavi di Aquileia romana e cristiana letta al Congresso di Studi Romani il 25aprile 1930*, "Aquileia Nostra", 1, cc. 53-64.
Brusin G. 1934 – *Gli scavi di Aquileia*, Udine.
Buonopane A. 2008 – *Un* dux ducum *e un* vir egregius *nell'iscrizione di Porta Borsari a Verona (*CIL *V, 3329,* in *Vita economica e sociale nella Cisalpina romana. Atti delle giornate di studi in onore di Ezio Buchi*, Verona, pp. 125-136.
Buora M. 1989 – *Per la conoscenza degli insediamenti romani nella bassa pianura friulana. Novità dalla ricerca di superficie*, "Civiltà padana", 1, pp. 76-90.
Buora M., Magnani S. 2015 – *L'angolo nordoccidentale delle mura tarde di Aquileia*, "Memorie Storiche Forogiuliesi", pp. 11-34.
Carre M.-B. 2008 – *Les fouilles du port fluvial d'Aquilée*, "Revue Archéologique", 45, pp. 193-198.
Carre M.-B., Maselli Scotti F. 2001 – *Il porto di Aquileia: dati antichi e ritrovamenti recenti*, "Antichità Altoadriatiche", 46, pp. 211-243.
Carre M.-B., Zaccaria C. 1991a – *Aquileia - Porto fluviale. Scavi 1991*, "Aquileia Nostra", 62, cc. 251-254.
Carre M.-B., Zaccaria C. 1991b – *Aquilée*, "Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité", 103 1, p. 359.
Carre M.-B., Zaccaria C. 1992 – *Aquilée : le site du port*, "Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité", 104 1, pp. 515-518.
Carre M.-B., Sotinel C., Zaccaria C. 1994a – *Magazzini a Nord del Porto fluviale. Scavi 1993 e 1994*, "Aquileia Nostra", 65, cc. 343-353.
Carre M.-B., Sotinel C., Zaccaria C. 1994b – *Aquilée (Udine): le site du port fluvial*, "Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité", 106, 1, pp. 471-473.
Carre M.-B., Zaccaria C. 1995a – *Magazzini a Nord del Porto fluviale. Scavi 1995*, "Aquileia Nostra" 66, cc. 206-214.
Carre M.-B., Zaccaria C. 1995b – *Aquilée (Udine) : le site du port fluvial*, "Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité", 107, 1, pp. 527-529.
Carre M.-B., Zaccaria C. 1996a – *Aquileia. Magazzini a nord del Porto fluviale. Scavo 1996*, "Aquileia Nostra" 67, cc. 253-261.
Carre M.-B., Zaccaria C. 1996b – *Aquilée, secteur du port fluvial,* "Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité", 108, 1, pp. 482-487.
Carre M.-B., Zaccaria C. 1997a – *Aquileia. Magazzini a nord del Porto fluviale. Scavo 1997*, "Aquileia Nostra", 68, cc. 383-387.
Carre M.-B., Zaccaria C. 1997b – *Aquilée (Udine), secteur du port fluvial*, "Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité", 109, 1, pp. 484-486.
Carre M.-B., Zaccaria C. 1998a – *Aquileia. Magazzini a nord del Porto fluviale. Scavo 1998*, "Aquileia Nostra", 69, cc. 497-508.

CARRE M.-B., ZACCARIA C. 1998b – *Aquilée (prov. d'Udine) : secteur du port fluvial*, "Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité", 110, 1, pp. 520-523.
CARRE M.-B., ZACCARIA C. 1999a – *Aquileia. Magazzini a nord del Porto fluviale. Scavo 1999*, "Aquileia Nostra", 70, cc. 351-361.
CARRE M.-B., ZACCARIA C. 1999b – *Aquilée (prov. d'Udine) : secteur du port fluvial*, "Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité", 111, 1, pp. 513-517.
CARRE M.-B., ZACCARIA C. 2000a – *Aquileia. Magazzini a nord del Porto fluviale. Campagna 2000*, "Aquileia Nostra", 71, cc. 580-582.
CARRE M.-B., ZACCARIA C. 2000b – *Aquilée (prov. d' Udine): secteur du port fluvial*, "Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité", 112, 1, pp. 463-469.
CARRE M.-B., ZACCARIA C. 2001 – *Aquilée (prov. d' Udine): secteur du port fluvial*, "Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité", 113, 1, pp. 530-531.
CARRE M.-B., ZACCARIA C. 2002a – *Aquileia. Magazini a nord del Porto Fluviale. Campagna di scavo 2001-2002*, "Aquileia Nostra", 73, cc. 691-700.
CARRE M.-B., ZACCARIA C. 2002b – *Aquilée (prov. d' Udine): secteur du port fluvial. La campagne de fouille 2002*, "Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité", 114, 1, pp. 530-533.
CARRE M.-B., ZACCARIA C. 2003 – *Aquilée (prov. d'Udine) : site du port fluvial*, "Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité", 115, 1, pp. 472-478.
CARRE M.-B., ZACCARIA C. 2004a – *Aquileia. Magazzini a nord del Porto fluviale. Campagne 2003-2004*, "Aquileia Nostra", 75, cc. 589-604.
CARRE M.-B., ZACCARIA C. 2004b – *Aquilée (prov. d'Udine) : site du port fluvial. Année 2003*, "Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité", 116, 1, pp. 571-575.
CARRE M.-B., ZACCARIA C. 2010a – *L'area a nord del porto fluviale. Scavo archeologico e indagini paleo ambientali*, "Forma Urbis", 15, n. 12, pp. 26-29.
CARRE M.-B., ZACCARIA C. 2010b – *Aquileia: area a nord del porto fluviale. Scavo archeologico e indagini paleoambientali*, "Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Friuli Venezia Giulia", 5, pp. 19-21.
CIGAINA L. 2012-2013 – *Le stele aquileiesi con "stehende Soldaten" e il problema del reimpiego*, "Aquileia Nostra", 83-84, pp. 299-316.
GAGETTI E. 2013 – *Armi dal ponte sul* Turris *(Torre) in località Monastero*, in *Costantino e Teodoro*, Catalogo della Mostra, a cura di C. TIUSSI, L. VILLA e M. NOVELLO, Milano, pp. 214-218.
GROH S., SCHIMMER F., DONAT P. 2016 – *Forschungen im westlichen Suburbium von Aquileia. Erste Ergebnisse eines Surveys im Bereich des Westhafens*, in *Akten des15. Österreichischen Archäologentages in Innsbruck* (27. Februar - 1. März 2014), a cura di G. GRABHERR e B. KAINRATH, Innsbruck, pp. 79-83.
MAGGI S. 2011 – *I complessi forensi della Cisalpina romana: nuovi dati*, Firenze.
MAGNANI S., GERRI L. 2015 – *Gli scavi per la realizzazione delle moderne fognature di Aquileia (1968-1972): ricostruzione del percorso*, "Quaderni Friulani di Archeologia", 25, pp. 17-26.
MAIONICA H. 1893 – *Fundkarte von Aquileia*, "Xenia Austriaca", 43 Jahresberichte des K.K. Staatsgymnasiums in Görz, Görz.
MAROCCO R. 2009 – *Prima ricostruzione paleo-idrografica del territorio della bassa pianura friulano-isontina e della laguna di Grado nell'Olocene*, "Gortania", 31, pp. 69-86.
MASELLI SCOTTI F., MANDRUZZATO L., TIUSSI C. 2004 – *Aquileia, Porto fluviale, p.c. 441/2*, "Aquileia Nostra", 75, cc. 618-623.
MONTESANTI A. 2007 – *Storia della cinta difensiva di Roma*, "InStoria. Rivista online di Storia e Informazione", nn. 27-28, agosto-settembre.
PROSS GABRIELLI G. 1971 – *Aquileia. Pianta archeologica della città romana e paleocristiana, inserita nella mappa catastale*, presentata in occasione del XVIII congresso internazionale di storia di architettura (Trieste, 19-27 settembre 1971), Trieste.
PRÖTTEL Ph. M. 1996 – *Mediterrane Feinkeramik des 2.-7., Jahrhunderts n.Chr. im oberen Adriaraum und in Slowenien*, Espelkamp.
RIEDEL A. 1979 – *A Cattle Horn Cores Deposit of Roman Aquileia*, "Padusa", 15, pp. 3-74.

Riassunto

Gli scavi per le fognature moderne di Aquileia, effettuati tra 1968 e 1972, hanno intercettato in più punti le mura della città antica. In particolare si dà conto qui della porta occidentale sul I decumano a Sud del foro, di un raddoppiamento effettuato presso lo spigolo nordoccidentale del magazzino del porto fluviale e di tratti di mura verso Monastero nonché della porta sul III decumano a Nord del foro. Interessante è il raddoppio della cinta muraria – visto per breve tratto –, che i rinvenimenti monetali e la ceramica contenuta nel fognolo addossato datano con precisione al tempo di Massimono: ciò conferma la notizia di Erodiano che allora gli Aquileiesi rinforzarono le mura "vecchissime".

Parole chiave: Aquileia; cinta muraria; età repubblicana; Massimino il Trace; età tardoantica.

Abstract: New data on the Aquileia city walls (Republican, dated at the age of Maximinus and tetrarchic) based on the documentation by the excavations for modern sewerage system

The excavations for modern sewers of Aquileia, made between 1968 and 1972, have intercepted in several places the walls of the ancient city. In particular, the paper deals the western gate on the first south decumanus of the forum, a doubled wall at the northwestern corner of the warehouse of the river port, parts of the walls near to the Monastery and the door on the third decumanus north of the forum. It is interesting that the doubled wall, that contained the coin findings and ceramics in the culvert leaning date precisely at the time of Maximinus (year 238 AD): this confirms the Herodian work, according to which the Aquileians reinforced their "very old" walls.

Keywords: Aquileia; city walls; Republican age; Maximinus the Traex; late Roman age.

Maurizio Buora _ Società Friulana di Archeologia
mbuora@libero.it

SCAVI E RESTAURI NELL'AREA DEI FONDI COSSAR DI AQUILEIA ATTRAVERSO LA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA D'ARCHIVIO

Vanessa *CENTOLA*, Caterina *PREVIATO*

L'area dei fondi Cossar è una delle zone archeologiche di maggiore interesse dell'intera Aquileia. Attualmente situata a pochi passi dalla celebre basilica cristiana, in epoca antica occupava il settore sud-orientale della colonia, ed era compresa all'interno delle mura repubblicane (fig. 1).

Nel corso dell'Ottocento e del Novecento nell'area furono condotte a più riprese alcune indagini archeologiche, che permisero di riportare in luce parte della cinta muraria repubblicana, una strada lastricata e un'estesa porzione di un isolato a carattere residenziale, occupato da alcune *domus* ornate da mosaici di notevole qualità. Considerata l'eccezionalità dei ritrovamenti, l'area abitativa fu oggetto quindi, negli anni Sessanta del secolo scorso, di importanti interventi di restauro, per poi essere lasciata a vista e trasformata in un'area archeologica aperta al pubblico [1].

A partire dal 2009, i fondi Cossar sono stati oggetto di nuove indagini archeologiche condotte dal Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova, in collaborazione con la Fondazione Aquileia e la Soprintendenza Archeologia del Friuli Venezia Giulia [2]. Obbiettivo delle nuove indagini era quello di approfondire la conoscenza di questo settore urbano, definendo l'articolazione planimetrica e le diverse fasi edilizie delle *domus* presenti in questo sito, così da acquisire le necessarie conoscenze per progettare un adeguato nuovo intervento di valorizzazione dell'area archeologica. Le indagini, che si sono concentrate sulla casa centrale (conosciuta in letteratura come *domus* "del mosaico della pesca"), hanno interessato una superficie assai vasta, pari a circa 1840 m^2, nell'intento di affrontare in modo unitario lo studio dell'intero impianto dell'abitazione, esaminandone e ricostruendone la planimetria, gli accessi e i percorsi interni, la funzione degli ambienti, le tecniche costruttive, le

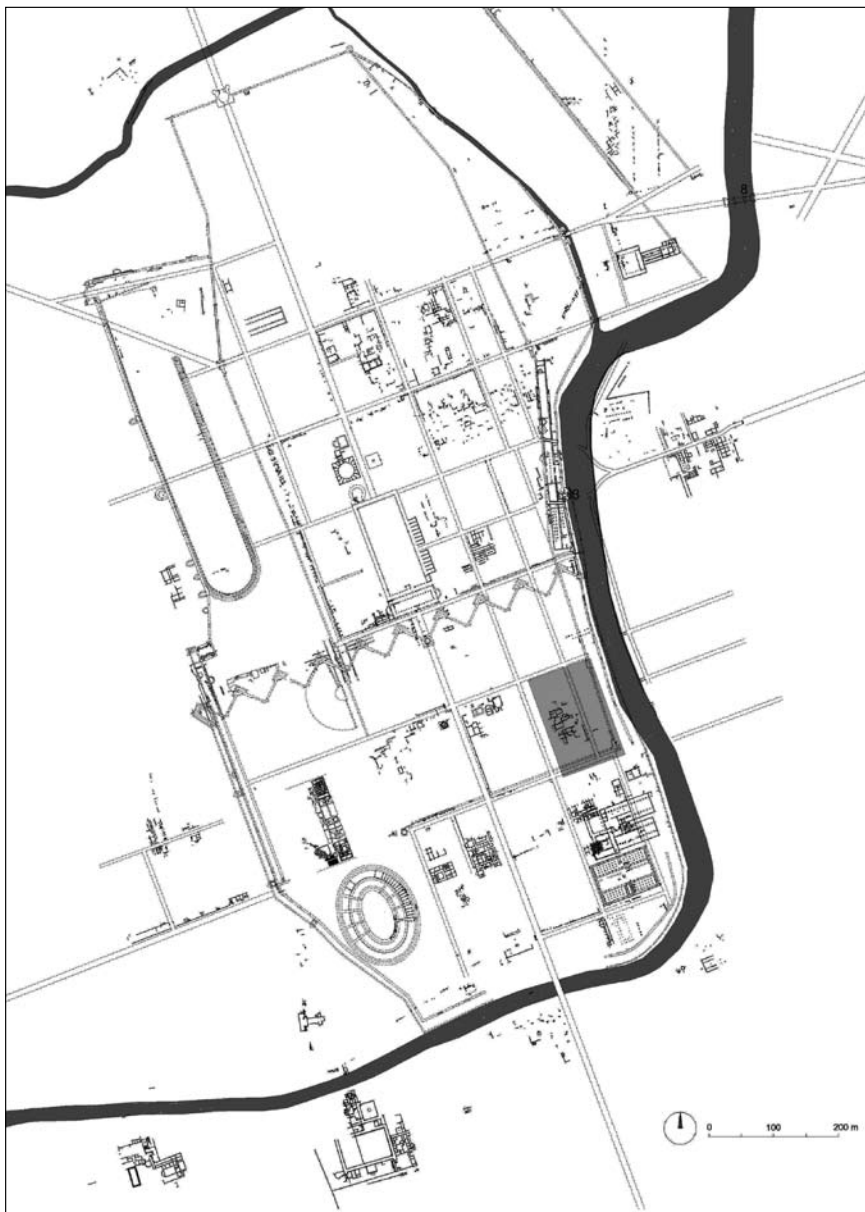



Fig. 1. Mappa di Aquileia con indicata la posizione dei fondi Cossar, situati nel settore sud-orientale della città antica.

coperture, la collocazione urbanistica e la cronologia delle fasi di costruzione, di vita e di abbandono [3].

Proprio in occasione dell'avvio delle nuove ricerche in questo settore dell'antica Aquileia, per ottenere maggiori informazioni sugli scavi del secolo scorso, si è provveduto ad un riesame della documentazione fotografica conservata presso l'archivio del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia. Fin da subito ci si è resi conto della ricchezza del patrimonio fotografico conservato, motivo per cui, in accordo con la Soprintendenza Archeologia del Friuli Venezia Giulia, sono state acquisite tutte le fotografie relative agli interventi di scavo e di restauro condotti in questo settore urbano, per un totale di oltre 600 immagini [4].

Al momento dell'acquisizione delle fotografie sono stati consultati anche i relativi cartellini identificativi, associati alle immagini attraverso il numero di inventario. I cartellini, che prevedono una serie di campi predefiniti (numero di inventario; categoria; località; provincia; oggetto; anno; collezione; dimensioni), sebbene non sempre compilati per intero, si sono rivelati molto utili per la contestualizzazione delle fotografie (fig. 2). Infatti, utilizzando le informazioni in essi contenute, e in particolare l'anno di realizzazione delle foto, ove indicato, e le brevi descrizioni dei soggetti ripresi, e confrontando tali informazioni con i dati bibliografici e con quanto riconoscibile nelle immagini, si è riusciti ad attribuire quasi tutte le fotografie ad una specifica campagna di scavo e ad identificarne il soggetto in modo più o meno preciso. Così facendo è stato possibile ricostruire, attraverso le foto, la storia delle ricerche presso i fondi Cossar, e soprattutto apprendere preziosi dettagli sugli interventi di scavo condotti nell'area nel corso del Novecento, sia su quelli già noti, in quanto almeno parzialmente editi, sia su quelli inediti, per i quali non si disponeva finora di alcuna informazione.

L'insieme delle foto acquisite si è rivelato dunque un'incredibile fonte di informazioni, motivo per cui sarà presto pubblicato all'interno di un volume dedicato alla storia delle ricerche presso i fondi Cossar, cui si rimanda per il catalogo delle immagini e per una loro più dettagliata descrizione [5].

MVSEO ARCHEOLOGICO
AQVILEIA
ARCHIVIO FOTOGRAFICO

N.° 4594

CATEGORIA

LOCALITÀ: AQUILEIA
(PROVINCIA: Udine)

OGGETTO: fondo Cossar p.c. 548/2
Mosaico policromo: busto di donna in un quadrato chiuso da treccia

Anno 1940 ( )

Collezione

Dimensioni: 13 x 18

Fig. 2. Un esempio di cartellino identificativo conservato presso l'archivio fotografico del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia. Il cartellino si riferisce all'immagine della fig. 3.

Il valore storico e documentario delle foto d'archivio: l'analisi dei soggetti ritratti

La documentazione fotografica consta in particolare di negativi su lastra di vetro, negativi su pellicola e diapositive scattate tra il 1919 e il 1992. La maggior parte delle immagini è in bianco e nero, ad eccezione di alcune diapositive, che sono a colori. Le foto sono sia di tipo verticale, sia di tipo obliquo. In esse non compare mai né un'indicazione dell'anno di scavo e del soggetto ripreso, né un riferimento metrico, né un'indicazione del nord geografico, motivo per cui non sempre è facile capire come orientare l'immagine [6]. Le uniche informazioni disponibili circa il momento e il contesto dello scatto sono fornite dai cartellini ad esse allegate.

Per quanto riguarda i soggetti ritratti, possiamo osservare che la maggior parte delle fotografie ritrae mosaici o parti di essi, elemento che ben si spiega visto l'ingente numero di pavimenti riportati in luce in questo settore urbano. Numerose sono inoltre le foto che ritraggono gli interventi di restauro condotti sui pavimenti, ma anche gli interventi di sistemazione dell'area archeologica e degli edifici ad essa adiacenti, come la stalla Violin. Vi sono poi alcune vedute panoramiche delle aree di scavo, alcune foto delle strutture murarie e idrauliche riportate in luce e qualche immagine di alcuni degli oggetti notevoli ritrovati nel corso delle indagini archeologiche. In alcune foto, spesso sullo sfondo, sono presenti anche delle persone, identificabili negli operai che parteciparono ai lavori di scavo e valorizzazione dell'area archeologica.

L'insieme di queste fotografie, disposte in ordine cronologico, permette dunque di ricostruire nel dettaglio la storia delle ricerche presso i fondi Cossar.

Il grande valore storico e documentario delle foto d'archivio relative a questo settore urbano va però oltre la semplice ricostruzione degli interventi qui effettuati nel secolo scorso. Attraverso l'analisi dei soggetti delle fotografie è infatti possibile percepire e ripercorrere i cambiamenti occorsi nel tempo nella metodologia dello scavo archeologico, nonché la sempre maggiore importanza assunta dalla fotogra-

Fig. 3. Mosaico riportato in luce da Giovanni Brusin negli anni Quaranta (N. inv. 4594).

fia negli scavi archeologici, che andò sempre più ad integrare le tradizionali forme di documentazione grafica, e cioè planimetrie, sezioni, prospetti e disegni.

Passando in rassegna le immagini in ordine cronologico, si può notare infatti come le prime fotografie, relative alle campagne di indagini condotte da Giovanni Brusin tra il 1919 e il 1940, siano poco numerose e abbiano come oggetto quasi esclusivamente i mosaici rinvenuti, che vengono ritratti nel dettaglio, ma spesso senza porre alcuna attenzione al loro contesto di rinvenimento (fig. 3). In questi anni, molto rare sono le foto di strutture e infrastrutture, a testimonianza dell'approccio storico-artistico che all'epoca ancora caratterizzava la disciplina archeologica, e soprattutto del maggior interesse degli scavatori per manufatti e reperti notevoli più che per le strutture e la stratigrafia (fig. 4).

Successivamente, a partire dagli anni '50, il numero di foto scattate in ogni campagna di scavo va crescendo, e i soggetti ritratti sono più vari: oltre ai mosaici vengono infatti fotografate anche le strutture murarie, le infrastrutture idrauliche (vasche e canalette) e altre evidenze "minori", quali preparazioni pavimentali e sottofondazioni (fig. 5). In questi anni fanno la loro comparsa anche le prime fotografie di sezioni stratigrafiche, e si moltiplicano le foto panoramiche, di fondamentale importanza per conservare memoria non solo dei manufatti ritrovati, ma anche del loro contesto di rinvenimento (fig. 6).

Sembra dunque che a partire dal dopoguerra le fotografie perdano il loro valore "artistico" e assumano invece sempre più un puro valore documentario. È in questo periodo infatti che la fotografia viene di fatto riconosciuta come il mezzo più rapido e preciso per documentare il procedere dello scavo e dei ritrovamenti.

A testimonianza di ciò vi sono anche i cartellini identificativi che accompagnano le immagini, che in questo periodo cominciano ad essere compilati in modo più accurato, registrando sempre più informazioni. Proprio in questi anni ad esempio nei cartellini compaiono per la prima volta alcuni riferimenti ai punti cardinali, dati di primaria importanza per la contestualizzazione delle immagini.

Col passare del tempo, aumenta la necessità di documentare fotograficamente non solo i ritrovamenti archeologici, ma anche gli interventi di restauro effettuati nell'area, cui sono dedicati numerosi scatti. È proprio attraverso queste immagini che è stato possibile ricostruire le tecniche utilizzate per lo strappo e il ricollocamento dei mosaici nell'area, per i quali

Anno	Quantità di foto	Tipo di foto	Soggetti ritratti
ante 1919	1	negativo su lastra di vetro	Mosaico
1919-1929	4	negativi su lastra di vetro	Mosaici
1924-1925	9	negativi su lastra di vetro	Mosaici
1929-1930	26	negativi su lastra di vetro	Mosaici
1931-1932	4	negativi su lastra di vetro	Mura, strada, manufatto
1941	28	negativi su lastra di vetro e diapositive	Mosaici e qualche struttura
1951	2	diapositive	Mosaici
1955	1	negativi su lastra di vetro	Mosaico
1957	14	negativi su pellicola	Mosaici, stratigrafia
1958	34	negativi su pellicola	Mosaici, stratigrafia, manufatti, panoramiche
1959	57	negativi su pellicola	Mosaici, strada, manufatti, panoramiche, restauri
1960	49	negativi su pellicola	Mosaici, strada, strutture, panoramiche, restauri
1961-1962	51	negativi su pellicola e su lastra di vetro	Mosaici e strutture
1963	6	negativi su pellicola	Restauri
1965	64	negativi su pellicola e su lastra di vetro	Mosaici, strutture murarie e idrauliche, preparazioni pavimentali
1966	32	negativi su pellicola	Mosaici, strutture murarie, stratigrafia, panoramiche
1967	67	negativi su pellicola	Mosaici, strutture murarie e idrauliche, focolari, sottofondazioni, frammenti ceramici
1968	3	negativi su pellicola	Mosaici e panoramica
1969	2	negativi su pellicola	Restauri
1970	1	negativo su pellicola	Strutture
1971	33	negativi su pellicola	Mosaici, strutture murarie e idrauliche, colonne, restauri
1975	18	negativi su pellicola	Mosaici, strutture idrauliche
1977	1	negativo su pellicola	Restauri
1983	3	negativi su pellicola	Restauri
1987	3	negativi su pellicola	Panoramiche dopo i restauri
1988	34	negativi su pellicola	Mura
1992	47	diapositive	Stato di fatto di mosaici e strutture, panoramiche dell'area a distanza di alcuni anni dai restauri

Fig. 4. La tabella mette a confronto il numero di fotografie realizzate nei diversi anni, il tipo di supporto utilizzato e i soggetti ritratti.

altrimenti non si disporrebbe di alcuna informazione.

Infine, in anni ancor più recenti, la fotografia assume una nuova funzione e diventa non più solo un mezzo per documentare i nuovi scavi e gli interventi di restauro, ma anche lo strumento per ritrarre lo stato di fatto dell'area archeologica, e per evidenziare i fenomeni di degrado cui strutture e pavimenti sono soggetti.

Alla luce di questa rapida presentazione, appare dunque evidente quanto l'esperienza dello "scavo" nell'archivio fotografico del Museo di Aquileia alla

Fig. 5. Strutture murarie individuate nel corso degli scavi Bertacchi (N. inv. 4802/233).

Fig. 6. Sezione stratigrafica emersa durante gli scavi Bertacchi (N. inv. 4798/138).

ricerca di immagini, i cui risultati in questa sede sono presentati solamente in forma sintetica, si sia rivelata fruttuosa. I dati ottenuti attraverso il riesame delle foto d'archivio evidenziano infatti l'enorme potenziale informativo di ricerche di questo tipo, che da un lato permettono di recuperare preziose informazioni su scavi e interventi di restauro condotti nel passato, di cui altrimenti non si avrebbe memoria, e dall'altro costituiscono degli strumenti di fondamentale importanza per indirizzare in modo corretto le nuove indagini archeologiche.

C.P.

L'idea di una mostra fotografica

La lunga storia che ha contraddistinto i fondi Cossar di Aquileia, raccontata nel volume in corso di stampa *Aquileia. Fondi Cossar. I.* [7] è stata ben ricostruita, come spiegato poco sopra, anche grazie all'enorme patrimonio fotografico conservato presso l'archivio del Museo Archeologico Nazionale della città.

Le centinaia di fotografie recuperate meriterebbero di essere visionate e apprezzate non solo da un pubblico di addetti ai lavori per i quali, a breve, sarà disponibile un'adeguata pubblicazione scientifica, ma anche da un più vasto pubblico appassionato di storia e archeologia magari poco incline a cimentarsi nella lettura di impegnativi volumi a carattere archeologico.

L'idea di una mostra fotografica relativa ai fondi Cossar esposta in occasione del convegno di cui questi atti costituiscono l'esito, era stata accolta con un buon interesse da parte del pubblico presente, motivo per cui, in questa sede, vorrei spiegare le motivazioni che renderebbero auspicabile una tale iniziativa e, a grandi linee, quale potrebbe ebbe essere il filo conduttore dell'esposizione.

Ritengo che una materia difficile e a volte noiosa per i non archeologi come può essere quella della storia di un grande scavo archeologico possa essere resa affascinante proprio grazie all'utilizzo delle fotografie le quali, provviste di concise, ma chiare didascalie, permetterebbero di raccontare una storia lunga più di 150 anni che ha interessato un settore così importante della città antica.

Ripensiamo alle riflessioni avanzate qualche anno fa dall'allora direttore della Scuola Archeologica Italiana di Atene Emanuele Greco nella rivista "Archeologia viva", le quali offrono uno spunto importante per affrontare la questione della comunicazione in ambito archeologico. Lo studioso rimprovera la scarsa propensione dei "professionisti" dell'archeologia a comunicare al di fuori della stretta cerchia degli addetti ai lavori ed afferma: «La colpa è solo nostra, perché la verità scientifica è noiosa... o meglio, noi archeologi e ricercatori sappiamo solo annoiare la gente non sapendo comunicare. E allora arrivano i ciarlatani che trovano non ampi spazi, ma praterie in cui spandere i loro odiosi e inarrestabili veleni» [8]. I visitatori dei siti archeologici, così come quelli dei musei o delle mostre, non costituiscono un insieme indistinto di fruitori, ma tanti "pubblici" diversi, con un "background" culturale diverso, per i quali è necessario adeguare e uniformare i linguaggi. La presunzione è pensare che un sito, un oggetto siano temi scontati e alla portata della conoscenza di tutti, che parlino da soli, ma non è così. Non è facile fornire punti di riferimento cronologici e culturali accessibili a quanti, dai tempi della scuola,

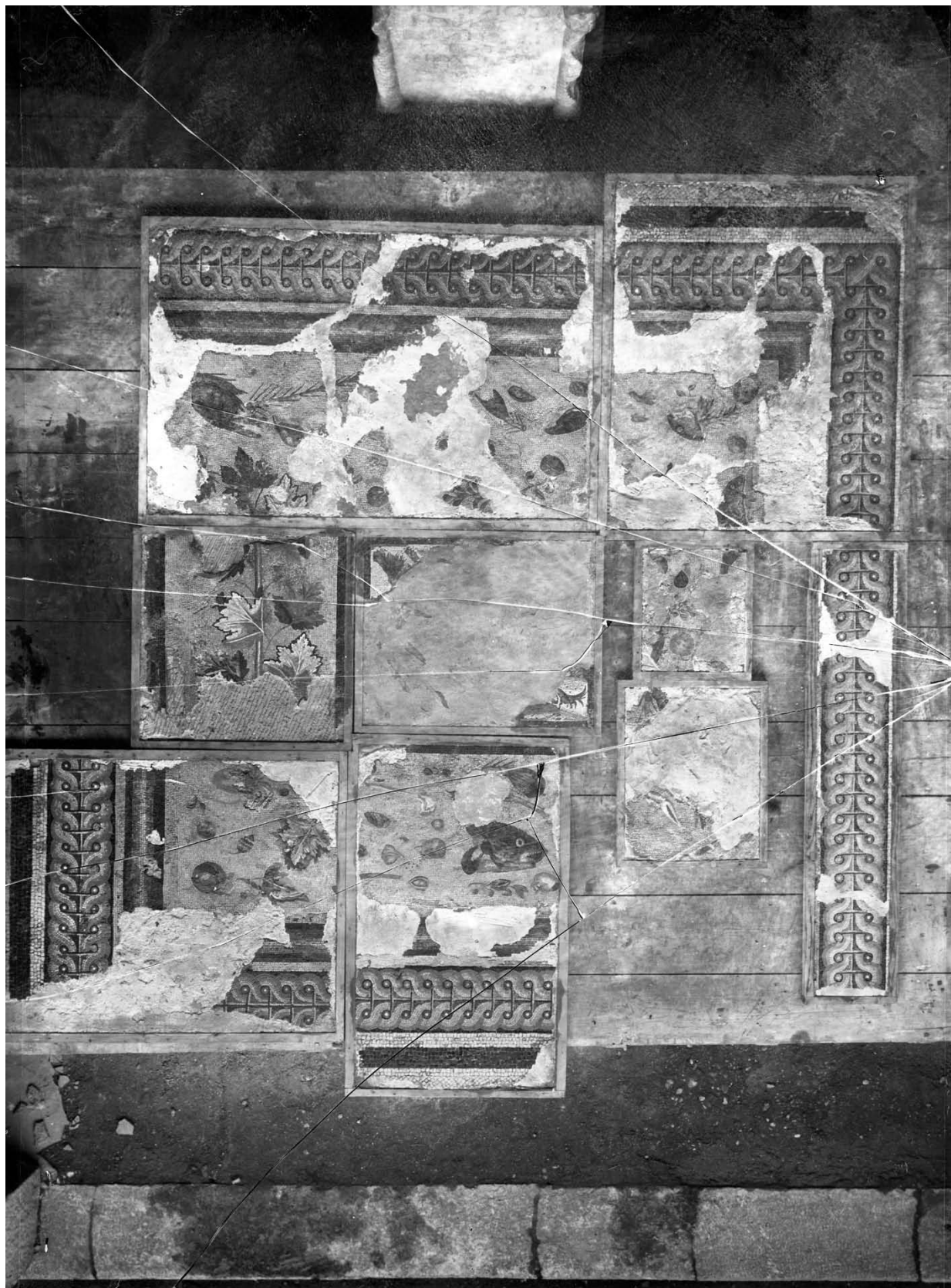



Fig. 7. Il mosaico dell'*Asarotos oikos* (N. inv. 2962).

non frequentano più scansioni temporali di cultura e civiltà [9]. Dovendosi rivolgere principalmente ai non addetti ai lavori è necessario coniugare il contenuto specialistico del messaggio con la vocazione ad una fruizione democratica del messaggio stesso: l'esperto della materia rischia di eccedere nella quantità di informazioni e di non aver la percezione della difficoltà del linguaggio specialistico.

Queste affermazioni dovrebbero farci riflettere e stimolarci a creare, più di quanto normalmente già si faccia, occasioni utili ai fini di una divulgazione dei risultati ottenuti attraverso studi, ricerche o operazioni di scavo soprattutto in un periodo, come quello attuale, in cui le attività archeologiche sono considerate di intralcio allo sviluppo delle città moderne e non sempre comprese.

La mostra potrebbe costituire un'ottima occasione per mettere in pratica questi propositi, ma anche essere un buon preludio all'avvio dei lavori di valorizzazione per la ricostruzione di una parte dell'antica *domus* che, sebbene dovrebbe rendere l'area visibile e visitabile al pubblico ed apportare enormi benefici alla città, comporterà l'ennesimo cambiamento nell'aspetto di questo antico isolato. Essa costituirebbe quindi anche un'occasione per destare interesse nella popolazione e nei turisti, accrescere l'aspettativa nei riguardi di una così importante opera e permettere al pubblico di comprendere l'importanza di valorizzare una zona così ricca di storia e testimone di un passato glorioso di Aquileia. A lavori ultimati inoltre le fotografie potrebbero costituire una sezione permanente del nuovo sito valorizzato riducendo il numero degli eventuali pannelli necessari per raccontare i cambiamenti avvenuti nell'area e che spesso scoraggiano alla lettura i più assidui lettori e frequentatori di musei e siti archeologici.

Il percorso fotografico potrebbe affrontare tre diverse tematiche legate in modo imprescindibile tra loro: la storia degli scavi; la storia dei restauri e della valorizzazione; la storia dei protagonisti che si sono succeduti nelle ricerche.

Le foto relative alla storia degli scavi [10] permetterebbero di ripercorrere le indagini archeologiche partendo dagli interventi ottocenteschi fino alle ultime indagini ad opera dell'Università di Padova. Attraverso i numerosi scatti non solo si mostrerebbero gli avanzamenti dei lavori anno dopo anno, ma sarebbe possibile mostrare anche il modo in cui le metodologie utilizzate per indagare il terreno sono cambiate nel corso dei decenni e come questo abbia influenzato il paesaggio circostante il sito. Dalle prime fotografie relative ai più importanti ritrovamenti degli scavi ottocenteschi (il pavimento con Nereide su toro marino e l'*Asarotos oikos* [11], oggi conservati presso il Museo Archeologico Nazionale di Aquileia) (fig. 7), fatte non al momento dello scavo ma alcuni decenni più tardi, si passerebbe alle foto inerenti il periodo relativo agli scavi condotti da Giovanni Brusin. È chiaro dalle immagini come si passi negli anni dall'asportare e musealizzare i mosaici rendendoli avulsi dal loro contesto di riferimento, alla conservazione *in situ* di questi, inizialmente grazie a reinterri stagionali al fine di preservare i pavimenti dalle cattive condizioni atmosferiche, poi invece lasciandoli a vista previo opportuno restauro [12]. Il procedere nella visione delle foto, andrebbe quindi di pari passo con i cambiamenti avvenuti nelle teorie conservative e di esposizione di questi importanti documenti storici. Allo stesso modo le foto successive, relative al periodo degli scavi condotti da Luisa Bertacchi, renderebbero ancora più chiaro il cambiamento avvenuto grazie all'introduzione del concetto di stratigrafia in archeologia in seguito al quale anche i soggetti delle foto cambiano e le immagini si arricchiscono di particolari stratigrafici e sezioni del terreno, con la relativa diminuzione di foto relative ad oggetti ceramici o a mosaici. Il valore di tutte queste foto risiede inoltre nel rendere possibile la visione di resti archeologici ormai non più visibili, soprattutto per quanto riguarda gli scavi Bertacchi [13], di cui si era persa memoria (fig. 8).

Alla storia delle ricerche sono legate le vicende relative alla valorizzazione dell'area con gli interventi di restauro che interessarono i pavimenti musivi, le strutture murarie, l'edificio della stalla Violin, destinato a divenire l'ingresso ufficiale all'area per i visitatori provenienti da piazza Capitolo. Le immagini fotografiche documentano gli interventi volti a sistemare l'area indagata, concentrati perlopiù nello strappo dei mosaici per permetterne il restauro e nel loro ricollocamento [14]. Ricordiamo che a Luisa Bertacchi si deve attribuire l'introduzione dell'idea e del concetto di parco archeologico nella terminologia e nella discussione sulla valorizzazione di

Fig. 8. Struttura, forse una fontana, rinvenuta ad est del mosaico del Buon Pastore e non più visibile (N. Inv. 5009/102).

Fig. 9. Le palafitte in cemento realizzate per permettere la fruizione da parte dei turisti di mosaici di fasi diverse (N. inv. 32538).

Aquileia e la creazione di un'area archeologica di notevoli dimensioni già nel corso degli anni '60 del secolo scorso proprio nel sito dei fondi Cossar. La volontà di non rendere avulso il mosaico dal proprio contesto di provenienza portò alla ricerca di nuove soluzioni per l'esposizione e il mantenimento all'aperto di questa tipologia di manufatti. Una delle sperimentazioni più audaci avvenne proprio nei fondi Cossar e riguardò i due principali ambienti di rappresentanza della casa centrale e di quella settentrionale. Vennero costruite due strutture portanti in cemento che conservavano la sovrapposizione dei diversi livelli pavimentali e dunque la sequenza diacronica dei due più grandi ambienti di rappresentanza delle *domus*. L'innalzamento del mosaico con scena di pesca è immortalato da fotografie databili tra il 1965 e la primavera dell'anno seguente. La costruzione della seconda piattaforma, occupata dal mosaico del Buon Pastore dall'abito singolare, si riconosce in fotografie datate al novembre del 1971 (fig. 9). Nel maggio del 2011 infine, le due strutture in cemento conosciute ormai come "palafitte", sono state distrutte poiché considerate anacronistiche e non in linea con la futura valorizzazione del sito. I mosaici che ospitavano sono stati smontati e restaurati e saranno ricollocati presso i fondi Cossar contestualmente ai lavori di valorizzazione dell'area.

Una ulteriore sezione di questa ipotetica mostra potrebbe essere dedicata a tutte quelle persone che hanno contribuito, con il loro lavoro, a ricostruire la storia di un intero quartiere antico, includendo non solo i direttori degli scavi, ma anche i numerosi operai che si sono succeduti dagli anni '20 del Novecento in poi. Un modo per valorizzare il lavoro di tutti quei personaggi "anonimi" il cui contributo, fondamentale, non sempre è stato sottolineato.

Nel ricostruire i volti e le storie di queste persone, soprattutto di quelle che popolano le foto più antiche, si potrebbe coinvolgere la popolazione aquileiese allo scopo di associare un nome ed una storia a ciascun volto, associare aneddoti a pose e atteggiamenti corredando le immagini dei racconti, di quanti ancora in vita, possono fornire testimonianze di un momento ormai passato e non più conosciuto della vita di Aquileia. La fotografia usata quindi come mezzo per recuperare la memoria storica del paese (fig. 10).

L'ultima parte relativa alla storia degli scavi riguarderebbe gli interventi ben più recenti effettuati dall'Università di Padova. In questo caso le foto, sebbene non facenti parte dell'archivio del Museo, renderebbero ancora più espliciti i cambiamenti avvenuti in fatto di metodologia della ricerca archeologica mostrando come ogni azione è oggi fotografata in modo accurato e dettagliato. I protagonisti dello scavo non sono più gli operai e i manovali delle vecchie foto in bianco e nero, ma donne e uomini, studenti e professionisti preparati e appassionati che saranno guardati con la stessa curiosità con la quale noi visioniamo le foto del secolo scorso, dagli archeologi che tra cento anni si imbatteranno nell'enorme documentazione fotografica lasciata.

V.C.

Fig. 10. Operai all'opera (N. inv. 4611/60).

NOTE

[1] Per la storia delle ricerche e dei restauri presso i fondi ex Cossar cfr. MADRIGALI 2012; BONETTO *et alii* 2014.

[2] La Direzione Scientifica del progetto è dei proff. J. Bonetto e A.R. Ghiotto. Alle ricerche sul campo condotte nell'area tra il 2009 e il 2015 ha preso parte un folto gruppo di studenti, diretti da un'"équipe" di specializzandi, dottorandi e assegnisti del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova.

[3] A proposito delle ricerche dell'Università di Padova nei fondi Cossar cfr. *Aquileia-Fondi ex Cossar* 2011; *Aquileia-Fondi ex Cossar* 2012; CENTOLA *et alii* 2012; BONETTO *et alii* 2009; BONETTO, SALVADORI 2010; *Aquileia-Fondi ex Cossar* 2013; CENTOLA *et alii* 2015.

[4] Ci teniamo particolarmente a ringraziare, per la disponibilità, la dott.ssa Ventura, direttrice del Museo di Aquileia all'epoca dell'acquisizione delle immagini, la dott.ssa Marta Novello, attuale direttrice del Museo, e il signor Stefano Scuz, responsabile dell'Archivio fotografico.

[5] PREVIATO c.s.

[6] Solo in due delle immagini esaminate compaiono dei riferimenti metrici. Si tratta in particolare di una foto che ritrae una statuetta, e di una foto relativa alla sezione di un lacerto di mosaico con relativa preparazione, non *in situ*.

[7] Il volume è a cura di J. Bonetto e V. Centola, con contributi di S. Berto, J. Bonetto, V. Centola, D. Dobreva, G. Furlan, A.R. Ghiotto, B. Luise, E. Madrigali, M. Novello, C. Previato, P. Ventura.

[8] "Archeologia viva", 2010, n. 139.

[9] TRAVERSO 2004, pp. 47-66.

[10] Pe una storia completa degli scavi vedi BONETTO, CENTOLA, NOVELLO, VENTURA, c.s.

[11] Per la storia del mosaico, vedi PERPIGNANI, FIORI 2012.

[12] MADRIGALI 2012, p. 688.

[13] BONETTO, CENTOLA, DOBREVA, MADRIGALI 2014, pp. 107-121.

[14] BRUSIN 1961, pp. 3, 6-7; BERTACCHI 1977, p. 430; BERTACCHI 1985, p. 4.

BIBLIOGRAFIA

Aquileia - Fondi ex Cossar 2011 – *Aquileia - Fondi ex Cossar. Missione archeologica 2011*, a cura di J. BONETTO e A.R. GHIOTTO, Padova.

Aquileia - Fondi ex Cossar 2012 – *Aquileia - Fondi ex Cossar. Missione archeologica 2012*, a cura di J. BONETTO e A.R. GHIOTTO, Padova.

Aquileia - Fondi ex Cossar 2013 – *Aquileia - Fondi ex Cossar. Missione archeologica 2013*, a cura di J. BONETTO e A. R. GHIOTTO, Padova.

Aquileia c.s. – *Aquileia. Fondi Cossar. I. Scavi, ricerche e studi del passato*, a cura di J. BONETTO e V. CENTOLA, Aquileia, in corso di stampa.

BONETTO J., CENTOLA V., NOVELLO M., VENTURA P. c.s. – *Scavi, documenti e studi per una storia della ricerche ai fondi Cossar*, in *Aquileia* c.s.

BONETTO J., SALVADORI M. 2010 – *Aquileia. Edilizia domestica. I progetti di ricerca presso la cd. Casa delle Bestie ferite e presso l'area dei fondi ex Cossar*, "Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Friuli Venezia Giulia", 5, pp. 74-79.

BONETTO J. *et alii* 2009 – BONETTO J., BRAGAGNOLO D., CENTOLA V., DOBREVA D., FURLAN G., MADRIGALI E., MENIN A., PREVIATO C., *Aquileia (UD). Fondi ex Cossar. Relazione delle ricerche*, "Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Friuli Venezia Giulia", 4, pp. 134-168.

BONETTO J. *et alii* 2014 – BONETTO J., CENTOLA V., DOBREVA D., MADRIGALI E., *Luisa Bertacchi ai fondi Cossar: innovazione e modernità*, in *Atti del Convegno "Luisa Bertacchi: una vita per l'archeologia"* (Aquileia, 23-24 settembre 2011), a cura di M. SALVADORI e P. VENTURA, "Aquileia Nostra", 85, pp. 107-121.

CENTOLA V. *et alii* 2012 – CENTOLA V., FURLAN G., GHIOTTO A.R., MADRIGALI E., PREVIATO C., *La casa centrale dei fondi ex Cossar ad Aquileia: nuovi scavi e prospettive di ricerca*, in *L'architettura privata* 2012, pp. 105-130.

CENTOLA V. *et alii* 2015 – CENTOLA V., FURLAN G., MADRIGALI E., PREVIATO C., *La* domus *dei fondi ex-Cossar ad Aquileia: tradizione architettonica e innovazione tecnica*, in *Centro y periferia en el mundo clásico*, Actas del XVIII Congreso Internacional de Arqueologia Clasica (Mérida, 13-17 de Mayo, 2013), a cura di J. M. ALVAREZ, T. RODALES e I. RODÀ, Mérida, pp. 71-74.

L'architettura privata 2012 – *L'architettura privata ad Aquileia in età romana*, a cura di J. BONETTO e M. SALVADORI, Padova.

MADRIGALI E. 2012 – *Esperienze di restauro e valorizzazione ad Aquileia: l'esempio dei fondi ex Cossar*, in *L'architettura privata* 2012, pp. 685-698.

PERPIGNANI P., FIORI C. (a cura di) 2012 – *Il mosaico 'non spazzato'. Studio e restauro dell'*asaroton *di Aquileia*, Ravenna.

PREVIATO C. c.s. – *La documentazione fotografica*, in *Aquileia* c.s.

Riassunto

Preliminarmente all'inizio delle indagini archeologiche presso il sito dei fondi Cossar di Aquileia condotte a partire dal 2009 dal Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova (direttori di scavo: J. Bonetto, A.R. Ghiotto), in accordo con la Soprintendenza Archeologia del Friuli Venezia Giulia si è provveduto al riesame della documentazione fotografica relativa all'area oggetto di studio e attualmente conservata presso l'archivio del Museo Nazionale di Aquileia. Sono state così acquisite tutte le fotografie relative a questo settore della città antica, recuperando più di 600 immagini scattate tra il 1919 e il 1992, le quali documentano gli scavi e gli interventi di restauro che interessarono l'area dei fondi Cossar nel corso del XX secolo. Tra le immagini conservate presso l'archivio si distinguono negativi su lastra di vetro (69 foto), su pellicola (470 foto) e diapositive (61 foto). L'inestimabile valore di questo patrimonio fotografico consiste nel fatto che si tratta di immagini relative sia a scavi editi, già noti grazie ad articoli pubblicati nel XX secolo, sia a scavi inediti, ad oggi sconosciuti. Anche le foto relative agli scavi editi risultano di enorme interesse, in quanto spesso ritraggono particolari che non trovano riscontro nell'edito, dal momento che le indagini archeologiche condotte nel Novecento furono pubblicate solamente in forma sintetica. Lo studio della documentazione fotografica d'archivio ha permesso così di ricostruire in modo dettagliato la storia delle ricerche archeologiche e degli interventi effettuati nell'area, e si è rivelato di fondamentale importanza per definire le nuove aree di intervento.

Parole chiave: Aquileia; fondi Cossar; foto d'archivio.

Abstract: Excavation and restoration works in the fondi Cossar area (Aquileia, Italy) through the photographs stored in the Archive of the National Archaeological Museum of Aquileia

Before the beginning of the archaeological excavations in the fondi Cossar area of Aquileia, which have been carried out by the Dipartimento dei Beni Culturali of the University of Padova since 2009 (field directors: J. Bonetto, A.R. Ghiotto), all the photographs related to this site and stored in the National Archaeological Museum of Aquileia have been examined. In this way, more than 600 pictures taken between the 1919 and the 1992 about the excavations and restoration works carried out in this area in the 20th century have been collected. Between the photographs stored in the Archive there are negatives on glass plate (69 pictures), on film (470 pictures) and diapositives (61 pictures). The photos have an inestimable value because they portray both published and unpublished excavations, at present unknown. The study of the archival photographic documentation led to reconstruct in detail the story of the archaeological research and of the restoration works carried out in this urban area, and helped to better select the new excavation areas.

Keywords: Aquileia; fondi Cossar; archival photographs.

Vanessa Centola _ Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica
Università degli Studi di Padova – Piazza Capitaniato 7, 35139 Padova
vanessa.centola@phd.unipd.it

Caterina Previato _ Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica
Università degli Studi di Padova – Piazza Capitaniato 7, 35139 Padova
caterina.previato@unipd.it

FOTOGRAFIE D'ARCHIVIO E ISCRIZIONI. NOTE SU ALCUNI MONUMENTI, ISCRITTI E NON, RINVENUTI DURANTE GLI SCAVI PER LE FOGNATURE DI AQUILEIA

Stefano *MAGNANI*

Nel corso degli scavi condotti da Luisa Bertacchi tra il 1968 e il 1972, in occasione della realizzazione del moderno impianto fognario di Aquileia, furono rinvenuti numerosi monumenti in pietra, per lo più frammentari, recanti iscrizioni. I dati recuperati attraverso il vaglio dei registri d'inventario dei materiali depositati presso il Museo Archeologico Nazionale di Aquileia, dei negativi fotografici e delle fotografie che documentano le attività di scavo e delle schede fotografiche, spesso arricchite da disegni che riproducono accuratamente i reperti, consentono di individuare oltre una quarantina tra lapidi, piccole are o altri elementi iscritti, che possono essere contestualizzati con una buona approssimazione almeno per quanto riguarda le circostanze e le modalità di rinvenimento. A questi si aggiungono poi frustoli minori, di più difficile identificazione e interpretazione. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di elementi che già in epoca antica furono estrapolati dal loro contesto e privati della funzione per la quale erano stati prodotti, per essere reimpiegati come materiale da costruzione o per altri utilizzi, così che non è possibile, se non in rare circostanze, individuarne la provenienza originaria.

Solo una parte dei documenti e dei testi fu affidata a Giovanni Battista Brusin (fig. 1) o, quanto meno, fu da lui schedata e in seguito pubblicata nei volumi delle *Inscriptiones Aquileiae* [1], mentre gli altri risultano ancora oggi in gran parte inediti. Fanno eccezione pochi frammenti pubblicati da Luisa Bertacchi [2] o da altri studiosi, tra i quali l'iscrizione che celebra l'intervento di *Aratria Galla* per la lastricatura di un decumano [3] e quella che probabilmente ricorda i lavori di ripristino delle *Thermae* a opera di Costantino o di suo figlio [4]. Le schede dei documenti pubblicati sono spesso carenti per quanto riguarda

Fig. 1. Giovanni Battista Brusin in visita agli scavi tra Piazza S. Giovanni e via XXIV Maggio, nell'ottobre del 1970, accompagnato da Luisa Bertacchi (MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 5005, 139).

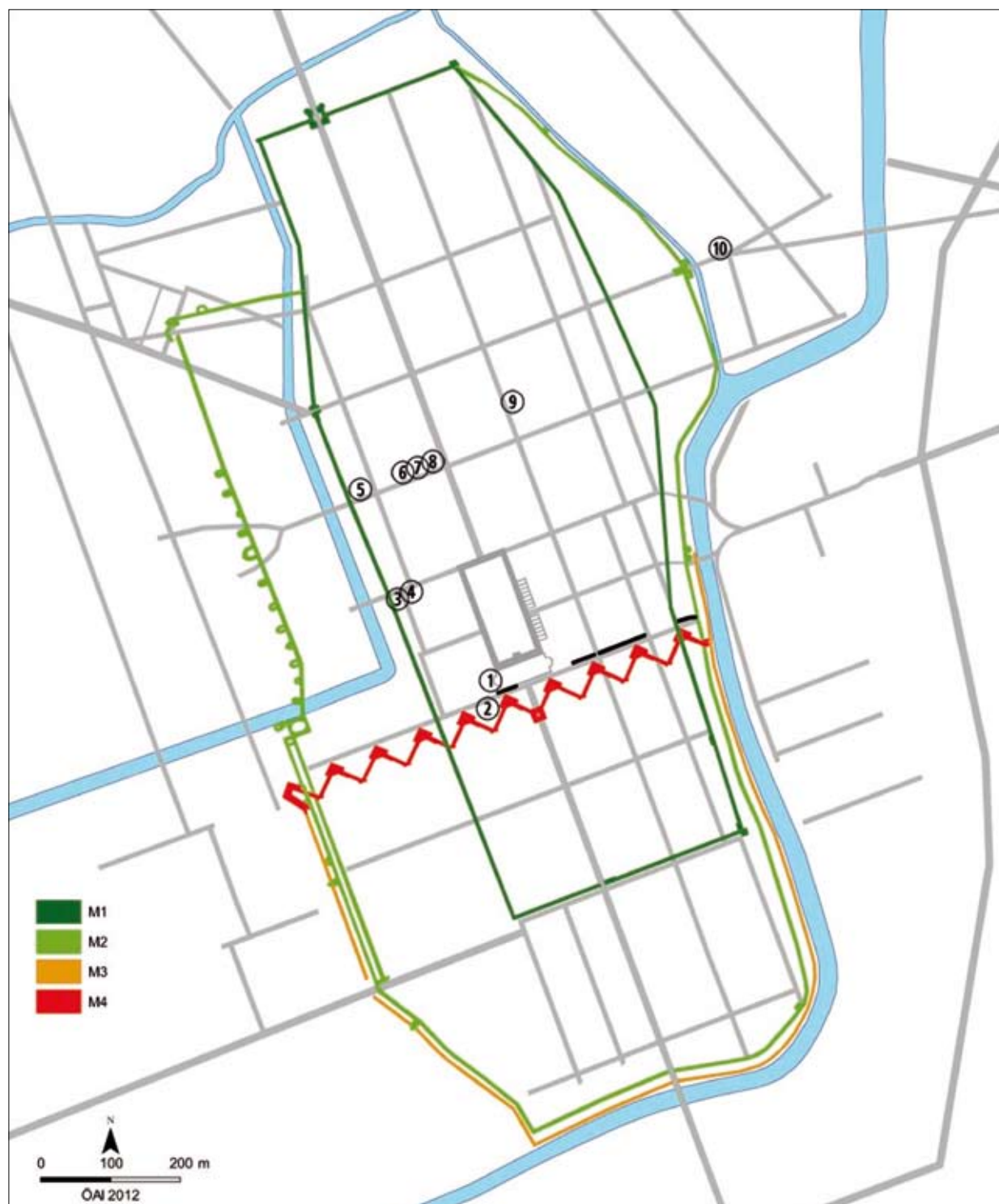



Fig. 2. Localizzazione dei monumenti presi in esame nel testo, sulla base della ricostruzione topografica dell'antica Aquileia realizzata da Stefan Groh (da http://www.oeai.at/index.php/556.html).

le informazioni relative al luogo e alle modalità di rinvenimento, così che nell'ambito del progetto di studio dei materiali iscritti o recanti segni e grafemi recuperati durante gli scavi per le fognature, in corso da alcuni anni [5], si è reso necessario provvedere a una revisione del materiale, compreso quello edito.

In questa occasione ci si limita a presentare in forma ancora parziale alcuni documenti, non tutti iscritti e solo in parte noti e pubblicati, tra loro accomunati dal fatto di essere stati rinvenuti in fase di utilizzo o reimpiego nei contesti viari urbani (fig. 2). L'interesse di questi monumenti risiede ovviamente

non solo nell'eventuale componente testuale, ma anche nel loro significato dal punto di vista della ricostruzione dell'assetto urbanistico. Nella maggior parte dei casi, infatti, i negativi fotografici e le fotografie d'archivio consentono di cogliere nel dettaglio alcune delle situazioni e delle condizioni di rinvenimento, fornendo elementi di particolare interesse per comprendere taluni aspetti della topografia e dell'organizzazione urbanistica all'interno dell'antica Aquileia e per formulare considerazioni sulle sue fasi di sviluppo. Individuata la posizione del rinvenimento, grazie all'esame della documentazione fotografica, almeno in alcuni casi si può infine avanzare qualche proposta circa la loro possibile collocazione originaria.

1. Il primo documento da cui partire è costituito proprio dalla lastra frammentaria che ricorda la lastricatura di un decumano per volontà testamentaria di *Aratria Galla*, esponente di una delle famiglie aquileiesi più in vista tra la tarda età repubblicana e la prima epoca imperiale [6]. Si tratta della porzione superiore destra di una lastra che doveva essere murata lungo la via stessa per ricordarne la lastricatura e l'evergete che aveva finanziato l'opera.

MAN Aquileia, senza n. inv. (fig. 3)
Man Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 5005, 188-190.
Luogo di rinvenimento: Aquileia, fondo Sergio e Giulio Comelli, part. cat. 532/2.

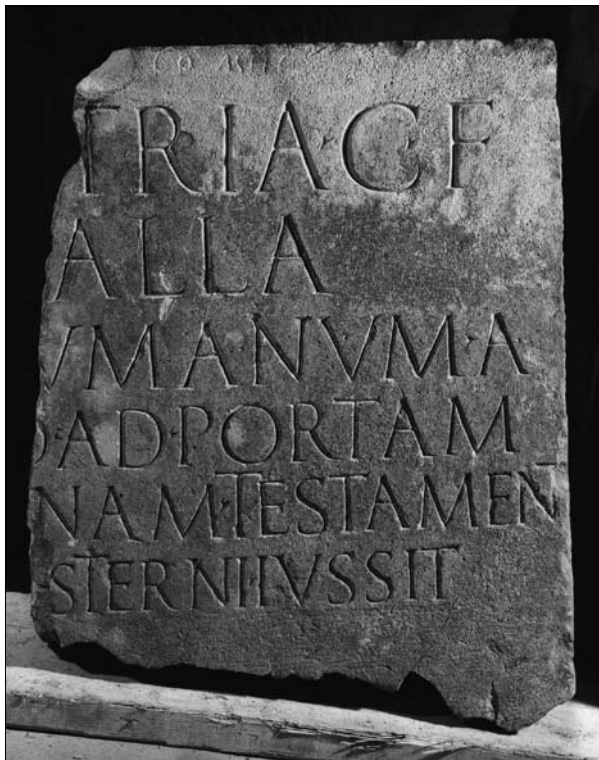



Fig. 3. Iscrizione di *Aratria Galla* (MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 5005, 189).

Data di registrazione dei negativi: dicembre 1970.
Materiale: pietra calcarea.
Dimensioni frammento: alt. cm 84; largh. cm 65; spess. cm 22.
Dimensioni lettere: alt. decrescente da cm 10,5 a cm 6.
Edizione: *InscrAq* 3495 = *IEAquil* 345.
Trascrizione:

[*Ara*]*tria C*(*ai*) *f*(*ilia*)
[*G*]*alla*
[*dec*]*umanum a*
[*for*]*o*(?) *ad portam*
5 [*urba*]*nam*(?) *testament*(*o*)
[*lapide* vel *saxo* vel *silice*] *sterni iussit*

Il testo ricorda la lastricatura di un decumano, voluta da *Aratria Galla* con lascito testamentario. Della via si riferivano i termini ultimi, di cui oggi non rimangono che poche lettere, che lasciano adito a proposte integrative differenti. Tra queste: *a* [*for*]*o ad portam* [*urba*]*nam*, intendendo un percorso urbano; oppure, *a* [*fluvi*]*o ad portam* [*mari*]*nam*, intendendo così il percorso esterno alla città [7]. Il frammento rinvenuto nel fondo Comelli fu sin da subito associato al tratto viario messo in luce dagli stessi scavi, tra la Roggia del Molino a nord e le mura cosiddette "a zigzag" a sud, portando ad attribuire a tale strada l'appellativo di "decumano di *Aratria Galla*", rimasto in uso nella letteratura.

Dell'iscrizione esiste un esemplare gemello, del quale, singolarmente, è sopravvissuta la medesima porzione laterale, anche se molto più consunta e meno leggibile [8]. Questo secondo esemplare fu rinvenuto nel 1887 a nord di Monastero, in ambito extraurbano [9].

Il luogo di rinvenimento del secondo esemplare, che forse in origine poteva essere collocato al termine opposto dell'asse viario lastricato, dimostra che i due frammenti, alla pari di tanti altri monumenti antichi, furono certamente oggetto di uno o più spostamenti, per essere reimpiegati come materiale da costruzione fuori dal loro contesto originario. Quest'ultimo, se si accoglie l'integrazione *a* [*for*]*o*, non poteva essere il decumano detto, appunto, di *Aratria Galla*, in quanto esso non terminava affatto al foro, da cui era separato dall'ingombrante struttura della basilica, ma proseguiva senza interruzione a meridione di quest'ultima, collegando la porta occidentale con l'area portuale sul *Natiso cum Turro*. Al foro si interrompeva – venendo così diviso in due segmenti, l'uno occidentale e l'altro orientale – il decumano posto più a settentrione, il cui tratto occidentale era noto da tempo [10]. Anche il decumano successivo, proseguendo verso nord, almeno teoricamente sembrerebbe essere stato interrotto dalle strutture e dagli edifici limitanti il foro a settentrione, con i quali era in asse. Pertanto, se l'integrazione *a* [*for*]*o* è corretta, i due frammenti iscritti andrebbero riferiti al decumano centrale – che per altro insisteva sulla prosecuzione a livello urbano di un asse territoriale fondamentale quale il Canale Anfora – o eventualmente a quello immedia-

tamente più settentrionale. In entrambi i casi, non è possibile stabilire se l'intervento di lastricatura abbia riguardato solo uno dei segmenti o entrambi. Purtroppo, in questo caso mancano completamente le informazioni riguardanti il preciso contesto di rinvenimento del frammento, che avrebbero potuto rivelarsi utili per cercare eventualmente di comprenderne meglio la collocazione originaria. I negativi fotografici conservati nell'archivio furono realizzati dopo il recupero e la pulizia della lastra e le relative schede, datate al mese di dicembre del 1970, menzionano solamente il fondo e la parcella catastale, senza altri riferimenti.

Il confronto tra i due frammenti solleva inoltre alcune perplessità, forse accentuate in parte allo stato di estrema consunzione del frammento recuperato presso Monastero. Se l'impaginazione del testo appare fondamentalmente la stessa, diversi sembrano la forma e il modulo delle lettere. In particolare, nel frammento da Monastero le A e le M hanno una forma allargata alla base, con le aste ben divaricate; le aste delle lettere sembrano molto semplici, apparentemente prive di apicature; inoltre, la C è aperta; infine, i punti sembrano rotondi. Diversamente, nel frammento dal fondo Comelli le lettere A e M appaiono meno aperte; le aste hanno apicature piuttosto larghe e profonde; anche per effetto di queste, la C è più chiusa; i segni di punteggiatura in alcuni casi sono triangolari, in altri tendono a una forma a spina. In sostanza, pur non essendo possibile trarre delle conclusioni sulla base di un confronto superficiale, si potrebbe ipotizzare che una delle due lastre, quella del fondo Comelli, sia la copia dell'altra e sia stata realizzata in un momento successivo, a distanza di qualche anno o decennio, forse in occasione di un riassetto della via o più probabilmente per sostituire una tabella analoga andata distrutta. Se l'iscrizione recuperata nel fondo Comelli può forse essere datata tra la tarda età augustea e la prima età tiberiana [11], quella recuperata presso Monastero potrebbe essere precedente di qualche anno, consentendo di datare la lastricatura della strada forse alla prima età augustea.

Va segnalato, infine, che in prossimità del margine superiore del frammento compaiono alcune lettere tracciate con uno strumento appuntito, con forme corsive e di piccole dimensioni.
Trascrizione testo secondario:
CP MIIGI vel CO MIICI

Hanno forma corsiva la eventuale P, la E a due aste, la G/C con curva retroversa in alto e la I con asta breve. Non è possibile stabilire se queste lettere abbiano una qualche relazione con la lastra e il suo posizionamento, oppure se siano state incise dopo la frammentazione, per motivi che risultano ignoti tanto quanto il significato del testo [12].

2. Dalla stessa area di scavo, genericamente identificata con il fondo Comelli, proviene un secondo frammento iscritto, presumibilmente riutilizzato in un rifacimento del selciato e rinvenuto apparentemente nel mese di dicembre 1970.

MAN Aquileia, senza n. inv. (fig. 4)
Man Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 5005, 194; 5008, 87.
Luogo di rinvenimento: Aquileia, fondo Sergio e Giulio Comelli, part. cat. 532/2.
Data di registrazione dei negativi: dicembre 1970 e marzo 1971.
Materiale: pietra calcarea.
Dimensioni frammento: alt. cm 36,5; largh. cm 48; spess. cm 43.
Dimensioni lettere: prime due righe, alt. cm 6; terza riga, alt. cm 4.
Edizione: *InscrAq* 2891.
Trascrizione:
[--- *d*]*onatus to*[*rquibus* ---]
[--- *coronis a*]*ureis duabu*[*s* ---]
[---]*s in aede Caesaris f*[*ecit* ---] vel *f*(*aciendum*) [*c*(*uravit*) ---]

Si tratta di un frammento di epistilio, che conserva una piccola porzione della cornice superiore. Le prime due righe di testo sono incise su un listello rilevato, separato dal piano inferiore da un solco. All'ultima riga le lettere hanno dimensioni minori. È difficile stabilire se il testo fosse distribuito solo su queste tre righe, di cui l'ultima sembra riportare la chiosa finale, o se fosse preceduto da altre indicazioni, come ad esempio il nome dell'individuo qui ricordato, con lettere di maggiori dimensioni poste su un elemento lapideo superiore, anche se questa seconda ipotesi sembra preferibile per ragioni testuali.

Il testo celebra un intervento in contesto pubblico, forse l'erezione di una statua, il finanziamento di un arredo o eventualmente lo svolgimento di una

Fig. 4. Iscrizione con menzione dell'*aedes Caesaris* (MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 5005, 194).

cerimonia, all'interno dell'*aedes Caesaris*, ovvero una struttura templare dedicata al culto imperiale. Artefice dell'intervento è un individuo, il cui nome non è stato preservato, che si era distinto per i propri meriti nel corso della carriera militare, tanto da essere oggetto di una serie di riconoscimenti da parte dell'imperatore. La formula (*donis*) *donatus* era presumibilmente seguita dall'indicazione non solo dei *torques*, ma anche delle *armillae* e delle *phalerae*, in numero non precisabile, forse delle *hastae purae* e, infine, delle due corone auree [13].

La menzione di un'*aedes Caesaris* non trova equivalenti in ambito epigrafico, ma può essere confrontata con quella di un *templum Caesaris* menzionato da una iscrizione di *Thougga* [14], databile probabilmente all'età tiberiana [15]. *La mancanza dell'aggettivo divus*, che ci si aspetterebbe se il tempio fosse stato dedicato a Cesare, e l'assenza del *cognomen Augustus*, qualora fosse stato dedicato ad Augusto, fa ritenere che anche in questo caso l'*aedes* fosse dedicata a Tiberio, ancora vivente. L'iscrizione e l'intervento a cui essa fa riferimento andrebbero datati a un momento successivo, ma pur sempre in età tiberiana.

In base ai dati indicati nelle schede fotografiche, tale frammento risulta invenuto prima del mese di dicembre del 1970, in proprietà Sergio e Giulio Comelli (part. cat. 532/2), a ovest della via Giulia Augusta, nel ciglio meridionale della strada romana (scheda n. 5008, 87) o sopra di esso (scheda n. 5005, 194); definizione, quella di strada romana, che trae ovviamente in inganno, venendo a creare confusione con altri settori indagati nel corso degli scavi per la realizzazione delle moderne fognature. Nel suo commento, Brusin ne indica il rinvenimento nella proprietà di Giacomo Comelli (riferendosi alla stessa particella catastale, con un refuso nella numerazione: part. cat. 532/28), in prossimità di quello che egli riteneva fosse il decumano massimo [16], intendendo presumibilmente la strada messa in luce dagli scavi per le fognature lungo la Roggia del Molino, ovvero il decumano cosiddetto di *Aratria Galla*.

Anche in questo caso, la documentazione fotografica illustra solo i momenti successivi al recupero del frammento, così che non risulta di alcun aiuto per una sua migliore, sia pure parziale, contestualizzazione. Si può comunque immaginare che l'*aedes Caesaris* si trovasse in una posizione centrale nella città, all'interno del complesso forense o delle sue immediate adiacenze [17].

Una preziosa indicazione in tal senso potrebbe venire dalla *Pianta di Aquileia* disegnata dall'architetto Gabriella Pross Gabrielli e pubblicata nel settembre del 1971 [18], quindi in una data molto vicina alla scoperta del frammento. La pianta, infatti, pur non risultando pienamente affidabile nella ricostruzione di alcuni edifici e strutture urbane antichi, appare aggiornata ai risultati degli scavi più recenti, in particolare quelli per le fognature. Essa inoltre contiene le indicazioni delle particelle catastali, associabili ai dati forniti dalle schede fotografiche e dall'inventario museale. Tra i monumenti elencati e indicati sulla *Pianta di Aquileia*, al n. 11, nella part. cat. 532/1, compare un'*Aedes Caesaris Augusti*, che si riferisce con tutta evidenza non tanto all'edificio quanto al luogo di rinvenimento dell'epigrafe qui in esame, che costituisce l'unica traccia dell'esistenza di un tempio altrimenti ignoto. Se questo è il luogo del rinvenimento, esso corrisponderebbe allo spazio aperto che si trovava a est del teatro. Non è chiaro, tuttavia, data la frammentarietà dell'iscrizione, se questa fosse stata riadoperata in strutture di età posteriore.

3.-4. Nel corso della progettazione del tracciato delle moderne fognature si era preferito evitare di attraversare il foro antico, decidendo di seguire il tracciato, più occidentale, di un asse viario messo in luce dagli scavi condotti da Friedrich von Kenner e Alois Hauser negli anni Settanta dell'Ottocento [19]: la cosiddetta "strada romana", corrispondente al primo cardine occidentale rispetto al foro. Questa strada partiva dalla Roggia del Molino, immediatamente a ridosso delle mura "a zigzag", dirigendo verso nord nord-ovest. Per evitare invasivi attraversamenti delle strutture edilizie antiche, era sembrato logico seguirne il percorso per raggiungere con lo scavo il secondo decumano a nord del foro, proseguendo lungo il quale le canalizzazioni moderne avrebbero potuto raggiungere il nucleo abitato di recente lottizzazione tra via Giulia Augusta e Monastero di Aquileia. Diversamente da quanto immaginato, le vie antiche in questo settore occidentale risultarono avere un andamento sfalsato tra di loro, così che per raggiungere il decumano fu necessario attraversare le fondamenta degli edifici di un intero quartiere [20]. Anche per tale ragione, è questo senz'altro uno dei settori della città antica indagati dagli scavi condotti tra il 1968 e il 1972 che si sono rivelati di maggiore interesse.

In questo ambito, lungo il lato meridionale del decumano proveniente dal foro della città, furono rinvenuti due grandi blocchi in pietra recanti iscrizioni. Entrambi i documenti sono pubblicati nelle *Inscriptiones Aquileiae*, ove compaiono però solo generici riferimenti al luogo di rinvenimento, senza una precisa contestualizzazione, che si rivela invece utile per capire le trasformazioni intervenute nel corso dei secoli in questo settore della città. I due frammenti, infatti, si trovavano affiancati, tra i picchetti 9 e 10, lungo il ciglio meridionale del primo decumano a nord del foro, in prossimità dell'incrocio tra questo e il cardine occidentale, come risulta evidente dalla pianta delineata da Giovanni Battista Frescura (fig. 5) [21]. Entrambi risultavano in fase di reimpiego come materiale da costruzione, quali elementi rialzati con funzione di delimitazione della carreggiata (*umbones* o piuttosto *gomphis*), in perfetta connessione con i basoli del manto stradale (fig. 6). Presumibilmente, tenendo conto delle loro dimensioni e natura e della regolare giacitura con i basoli, più che con un intervento localizzato, il reimpiego deve essere messo in rapporto con l'ultima fase di riassetto generale della strada e delle infrastrutture ad essa col-

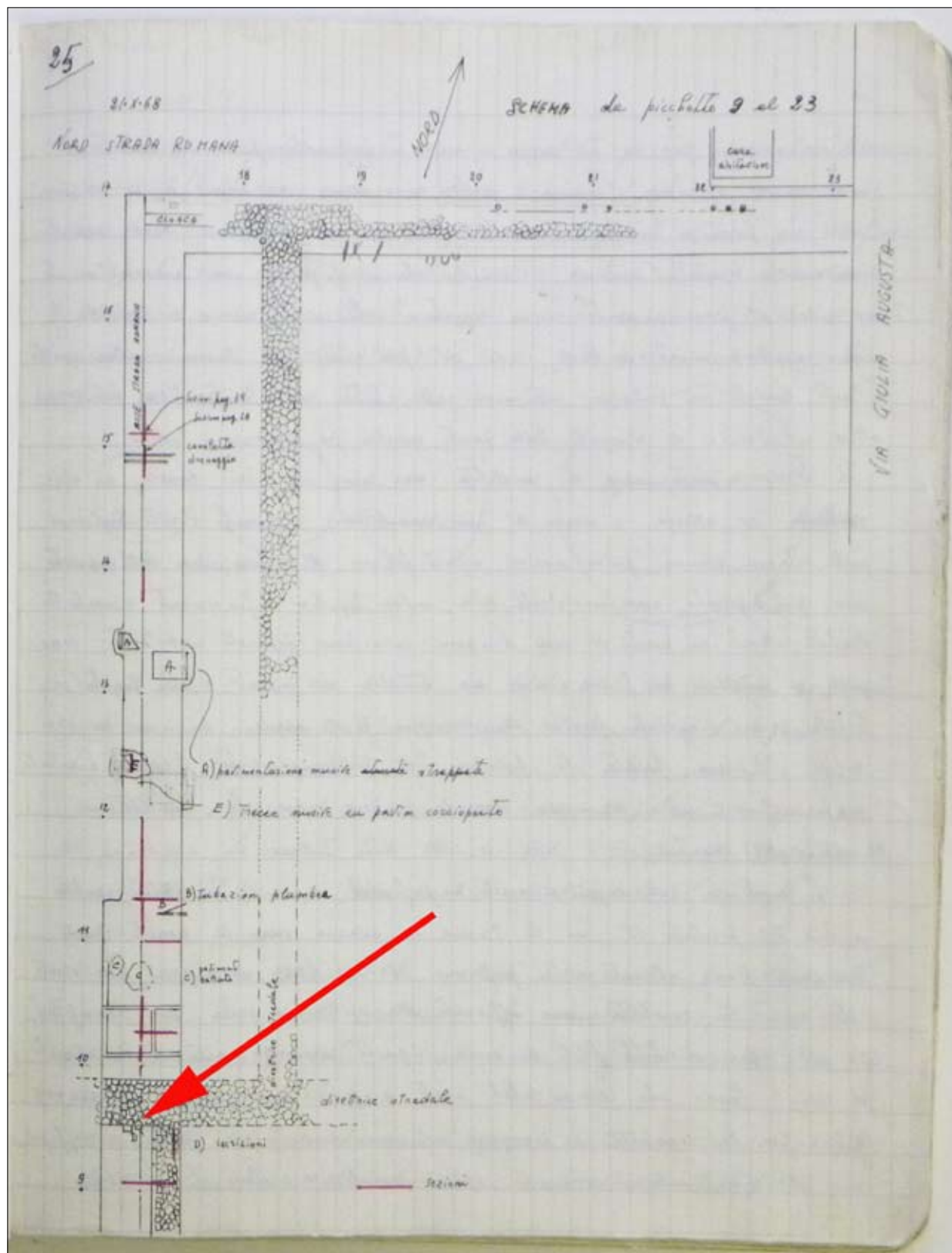



Fig. 5. Planimetria dello scavo lungo il cardine occidentale e il secondo decumano settentrionale, realizzata da Giovanni Battista Frescura (da FRESCURA 1968, p. 25), con aggiunta dell'indicazione del punto di rinvenimento dei monumenti nn. 3 e 4.

Fig. 6. I monumenti nn. 3 e 4 in fase di reimpiego a lato del primo decumano settentrionale (MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 4918, 211).

legate, apparentemente databile ad epoca tetrarchica o successiva [22].

3. Il primo frammento è costituito da un blocco in calcare attribuibile all'epistilio di un edificio pubblico. Esso presenta una suddivisione in tre registri: su quello superiore si conserva parte della titolatura imperiale, realizzata con grandi lettere di accurata fattura; la fascia centrale reca una semplice ed elegante decorazione con un sottile listello quadrato, *kyma* lesbio continuo e sottostante astragalo a perline ovali; nel registro inferiore compaiono due lettere di modulo leggermente ridotto rispetto a quelle conservate sulla fascia superiore e separate tra loro da punti triangolari. Il lato inferiore presenta tracce dell'ornato a elementi geometrici [24].

MAN Aquileia, senza n. inv. (fig. 7)
Man Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 4920, 8.

Luogo di rinvenimento: Aquileia, incrocio tra il decumano proveniente dal foro e il cardine occidentale.
Data di registrazione del negativo: settembre 1968.
Dimensioni frammento: alt. cm 86; largh. cm 109; spess. cm 65.
Dimensioni lettere: prima riga alt. cm 29; seconda riga alt. cm 23.
Edizione: *InscrAq* 434 = *IEAquil* 444.
Trascrizione:
[------] *Aug*(*usto*) [---]
[---] *i*(*ure*) *d*(*icundo*) [------]

Si tratta della dedica di un edificio, presumibilmente un tempio, a nome di un imperatore, da parte di uno o di entrambi i *quattuorviri iure dicundo*, ovvero i supremi magistrati della città. Il frammento appare databile entro i primi decenni del I secolo d.C. [24]. Esso fu evidentemente recuperato quando l'edificio

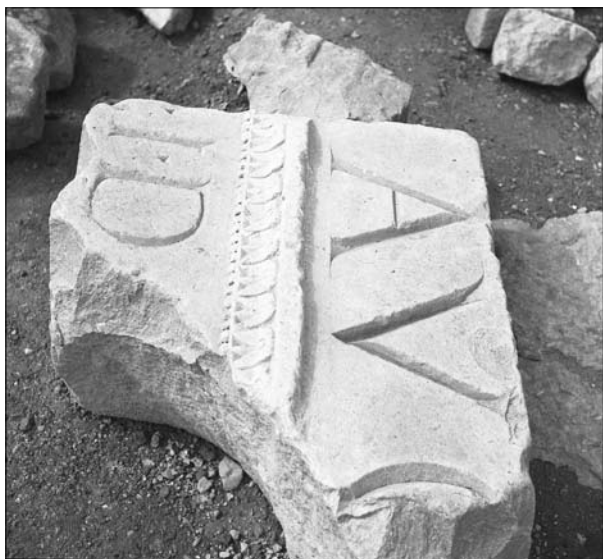



Fig. 7. Monumento n. 3, reimpiegato lungo il decumano (MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 4920, 8).

stesso era ormai da tempo in disuso e demolito, forse in occasione di una serie di ampi interventi urbanistici, comprendenti anche il riassetto della viabilità urbana, per i quali si fece ricorso al materiale presente e disponibile localmente. Vista la collocazione finale del frammento, in prossimità dell’incrocio tra il cardine occidentale e il decumano proveniente dal foro, è probabile che la struttura demolita fosse situata non molto distante, nelle immediate adiacenze del foro. Si tratta dello stesso fenomeno di demolizione e riuso riscontrabile nel caso dei materiali pertinenti ad altri edifici e monumenti dell’area forense ai quali si è sopra accennato.

In base alla documentazione fotografica, la cura dell’intervento di riassetto, evidente nell’accostamento delle pietre, non impedì che la pietra, a differenza di quella vicina, fosse collocata con l’iscrizione e il rilievo rivolti verso l’alto, in una posizione chiaramente inadatta per un eventuale passaggio di pedoni, quale ci si potrebbe attendere in una situazione di margine stradale e in prossimità di un incrocio. Che la funzione del frammento nella fase di reimpiego non fosse quella di fungere da crepidine, ma eventualmente da paracarro, lo dimostra il fatto che nonostante l’intervento distruttivo e il riuso, la parte esposta e decorata non risulti affatto consunta e non presenti quelle tracce di levigazione che ci si aspetterebbe di trovare nel caso del passaggio ripetuto di pedoni.

4. Considerazioni analoghe possono essere formulate in relazione al secondo frammento, costituito dalla parte inferiore di una base di forma parallelepipeda in pietra calcarea, la cui faccia anteriore appare decorata da una semplice cornice a doppio listello a tondino che inquadra lo specchio epigrafico. Il testo superstite appare disposto su cinque righe, con impaginatura centrale.

Fig. 8. Monumento n. 4, reimpiegato lungo il decumano (MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 4920, 7).

MAN Aquileia, inv. n. 56.361 [25] (fig. 8).
MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 4920, 7.
Data di registrazione del negativo: settembre 1968.
Data di registrazione nell’inventario: marzo 1969.
Luogo di rinvenimento: Aquileia, incrocio tra il decumano proveniente dal foro e il primo cardine occidentale.
Dimensioni frammento: alt. cm 64; largh. cm 42; spess. cm 67.
Dimensioni lettere: alt. cm 4.
Materiale: pietra calcarea.
Edizione: *InscrAq* 661 = *IEAquil* 446.
Trascrizione:

[------]
exornavit
cuius obliteratum
vetustate nomen
res publica
5 *restituit*

Nell’inventario il monumento è registrato isolatamente, inserito casualmente fra i rinvenimenti provenienti da uno scavo in proprietà Stabile, presso la località Ponte Rosso, lungo l’antica via Annia, a nord-ovest di Aquileia. Inoltre, si indica erroneamente come luogo di rinvenimento, in fase di riutilizzo, “l’incrocio del secondo decumano ad oriente del foro”, mentre, come sopra indicato, si tratta dell’incrocio tra il primo cardine occidentale e il primo decumano settentrionale.

Il testo documenta il restauro da parte della *res publica* aquileiese di un monumento preesistente e,

in particolare, il ripristino dell'iscrizione che recava il nome di un individuo che si era reso responsabile di un atto evergetico di abbellimento e decoro, probabilmente in relazione a uno spazio o edificio di carattere pubblico, e che era stata cancellata per l'incuria del tempo. Il monumento e di conseguenza il rifacimento possono essere datati alla fine del II o all'inizio del III secolo d.C., mentre l'intervento evergetico appare più antico, anche se non precisabile dal punto di vista cronologico. Come nel caso precedente, le condizioni di reimpiego sembrano indicare che all'epoca in cui la strada ebbe il suo ultimo organico intervento di riassetto, forse in età tetrarchica o costantiniana, l'edificio o il monumento originario, situato probabilmente nei pressi dell'area del foro, fosse già da tempo defunzionalizzato e smantellato e che le sue parti fossero state riutilizzate altrove come materiale da costruzione nel corso di rifacimenti edilizi e interventi urbanistici di varia natura.

5. Lo scavo avviato lungo la "via romana" e proseguito, come si è detto, attraverso le strutture edilizie del settore urbano occidentale, incrociò più a settentrione il secondo decumano a nord del foro, che fu messo in luce per un lungo tratto, fino all'incrocio con la moderna via Giulia Augusta, corrispondente all'asse del *kardo maximus* proveniente dal foro, e oltre, in via Pellis, in prossimità di Monastero di Aquileia.

Esattamente all'angolo nord-occidentale dello scavo, lungo il margine settentrionale del decumano, la documentazione fotografica permette di individuare la presenza di un elemento lapideo dalle caratteristiche peculiari, che sembra essere coerentemente inserito tra due basamenti di forma parallelepipeda su cui poggiavano le colonne della *porticus* che fiancheggiava il decumano.

MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. nn. 4920, 24 e 29 (fig. 9).
Luogo di rinvenimento: angolo nord-occidentale del secondo decumano a nord del foro.
Data di registrazione dei negativi: ottobre 1968.
Dimensioni rilevabili solo con forte approssimazione: lungh. cm 120; largh. cm 55.
Materiale: pietra calcarea.
Inedito.

Il manufatto sembra corrispondere a una *mensa ponderaria* o σήκωμα, ovvero uno strumento la cui funzione era quella di consentire la misura e il controllo di determinati prodotti, liquidi e solidi, nel corso delle transazioni commerciali [26]. Trattandosi di misure campione ad uso pubblico, verificate ufficialmente, le *mensae ponderariae* erano collocate in prossimità dei luoghi di mercato, nel foro delle città, in spazi o locali appositi adibiti alla custodia dei pesi pubblici (*ponderaria* o *sacomaria*), sotto il controllo degli amministratori locali che ne tutelavano il corretto utilizzo [27].

Il blocco lapideo presenta sulla faccia superiore, consunta e danneggiata, tre cavità emisferiche di dimensioni differenti, disposte in sequenza lungo

Fig. 9. *Mensa ponderaria* (MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 4920, 29).

l'asse longitudinale. Tipologicamente esso mostra forti affinità con altri esemplari di *mensae ponderariae* noti dal mondo greco e romano e, in particolare, con una mensa da Selinunte [28].

Prendendo come punto di osservazione la strada, l'incavo a sinistra è il maggiore, quello centrale è invece il minore. Le cavità dovevano probabilmente alloggiare recipienti metallici la cui misura di capacità era prestabilita e garantita dall'autorità. A fianco di ognuna di esse, sul lato sinistro, è presente un piccolo foro che potrebbe essere dovuto all'inserimento di un perno per il fissaggio di una catenella, collegata al recipiente, che ne consentisse il movimento e l'estrazione dall'incavo per lo svuotamento nel corso delle operazioni di misurazione, impedendone al tempo stesso l'asportazione [29]. Purtroppo, sulla base della documentazione fotografica e d'archivio non risulta possibile stabilire le dimensione degli incavi e determinare, sia pure con approssimazione, la loro capacità. Sembrano comunque di piccole dimensioni. In questo caso, non essendo presenti fori passanti che consentissero di scolare i liquidi eventualmente caduti durante le operazioni di misura, è possibile che si trattasse di una mensa utilizzata solo per aridi [30].

Tenendo conto del fenomeno di riutilizzo di blocchi e frammenti monumentali ricavati da preesistenti strutture nelle fasi di riassetto delle infrastrutture viarie, ben evidenziato dagli esempi precedenti, sulla base della sola documentazione fotografica non è possibile stabilire con certezza se la mensa si trovasse nella posizione originaria e funzionale o se invece fosse stata reimpiegata come elemento strutturale con valenza di umbone delimitante il selciato. A favore della prima possibilità potrebbero essere il posizionamento a vista del lato con le cavità, la perfetta collocazione centrale tra i due basamenti, rispetto ai quali l'allineamento è arretrato e in asse con le *crepidines*,

la presenza di una sorta di avancorpo unitario, a modo di soglia, costituito da un lastrone di grande dimensioni inserito a livello del selciato. Diversamente, la posizione relativamente bassa, a un livello di poco più alto rispetto al piano del marciapiede, poco funzionale per le operazioni di misura in assenza di supporti o trapezofori, e la probabile frammentazione del blocco, al quale parrebbe pertinente un frammento adiacente, sembrano indicare che lo strumento mensorio si trovasse in una condizione di reimpiego, fuori dal suo contesto originale.

Quest'ultimo era presumibilmente il foro. Ciò nonostante, il luogo di rinvenimento appare di qualche interesse, trovandosi a breve distanza dall'incrocio tra il decumano e la prosecuzione, sfalsata, del primo cardine occidentale, che immetteva in un quartiere dalla probabile vocazione artigianale e commerciale [31]. Poche decine di metri più a occidente, il decumano doveva attraversare l'area dell'antica cinta muraria repubblicana e raggiungere un corso d'acqua canalizzato che confluiva nel canale Anfora e la cui presenza, già segnalata dai rinvenimenti degli anni Settanta dell'Ottocento [32], è stata confermata dalle recenti indagini geomagnetiche [33]. Esso doveva essere fiancheggiato da banchine sulle quali si svolgevano scambi e commerci di diversa natura. Tali attività avrebbero potuto richiedere, anche con una certa frequenza, la verifica ufficiale del peso di merci e prodotti in fase di transazione e giustificare, di conseguenza, la presenza di uno strumento mensorio nelle vicinanze.

6.-8. Attraverso la documentazione fotografica è possibile avere un'idea sufficientemente precisa delle strutture messe in luce in corrispondenza del secondo decumano a nord del foro. Tra queste, va evidenziata la presenza di una serie di basamenti che costituivano il supporto per il colonnato della *porticus* che fiancheggiava il lato settentrionale del decumano. Non sembra che sul lato meridionale lo scavo abbia portato alla luce analoghe strutture.

In alcuni casi sul basamento o a fianco di esso erano ancora presenti le basi e talvolta anche i fusti di colonna, in fase di crollo. Frescura ne rilevò le misure [34], fornendo anche una parziale ricostruzione planimetrica della loro posizione (si veda la fig. 5, in alto) [35], che trova riscontro, con maggiori dettagli, nella pianta dello scavo [36]. Le basi di colonna, con plinto quadrato e toro circolare, presentano sulla faccia superiore l'incavo centrale quadrato per l'innesto del perno di sostegno del fusto e la scanalatura radiale per la colatura della saldatura in piombo. Nella documentazione fotografica è inoltre evidenziata la presenza di sigle e numerali incisi con solco profondo. Alcuni segni sembrano comparire su una base posta nel tratto mediano del decumano, presso il picchetto 20 [37], ma risultano indecifrabili. Ben leggibili sono invece i numerali incisi su tre basi collocate in perfetta sequenza, da ovest a est, tra i picchetti 22 e 23, di fronte alla casa allora di proprietà di Vittorio Blason, particella catastale n. 419/5.

6. MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 4920, 31 (fig. 10).

Data di registrazione del negativo: ottobre 1968.

Luogo di rinvenimento: secondo decumano a nord del foro, tra i picchetti 22 e 23.

Dimensioni: alt. complessiva cm 22; alt. plinto cm 11,5; alt. toro cm 10,5; largh. plinto cm 61; diam. toro cm 60.

Dimensioni lettere: alt cm 6.

Inedito.

Trascrizione:

II

Fig. 10. Base di colonna con numerale (MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 4920, 31).

7. MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 4920, 30 (fig. 11).

Data di registrazione del negativo: ottobre 1968.

Fig. 11. Base di colonna con numerale (MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 4920, 30).

Luogo di rinvenimento: secondo decumano a nord del foro, tra i picchetti 22 e 23.
Dimensioni: alt. complessiva cm 22; alt. plinto cm 11,5; alt. toro cm 10,5; largh. plinto cm 61; diam. toro cm 60.
Dimensioni lettere: alt. cm 5-6.
Materiale: pietra calcarea.
Inedito.
Trascrizione:
DXIIII

Il primo elemento della sigla (D) potrebbe non essere un numerale ma l'abbreviazione indicante la messa in opera del pezzo lungo il decumano, anche se l'incoerenza con i numerali incisi sulle basi limitrofe fa propendere per una numerazione legata alla produzione seriale di questi elementi.

8. MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 4920, 23 (fig. 12).
Data di registrazione del negativo: ottobre 1968.
Luogo di rinvenimento: secondo decumano a nord del foro, tra i picchetti 22 e 23.
Dimensioni: alt. complessiva cm 22; alt. plinto cm 11,5; alt. toro cm 10,5; largh. plinto cm 61; diam. toro cm 60.
Dimensioni lettere: alt. cm 6 ca.
Inedito.
Trascrizione:
XIIII

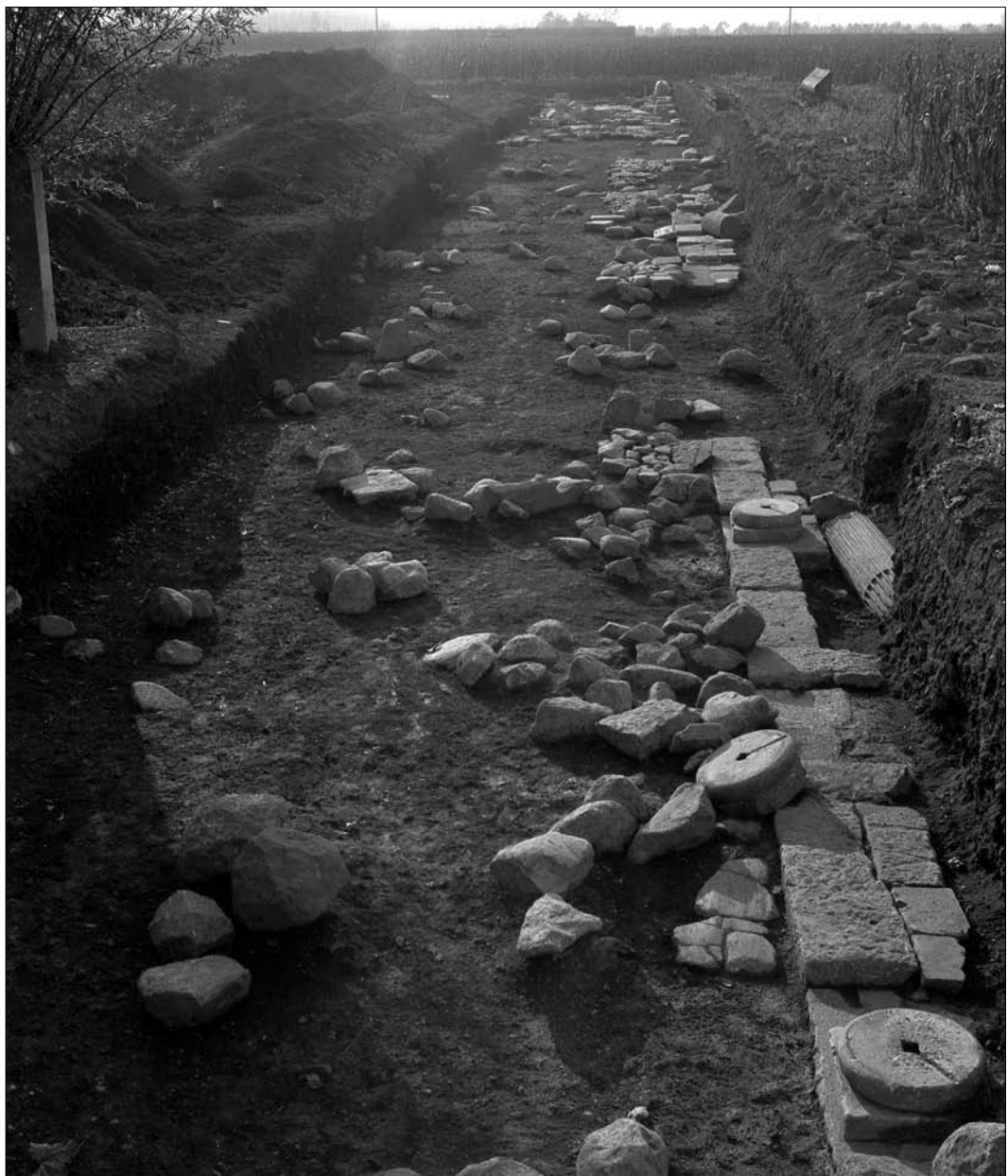



Fig. 12. Panoramica dello scavo lungo il secondo decumano settentrionale da est. In serie, a destra, si distinguono le tre basi di colonna con numerali. La base qui indicata col n. 8 è in basso a destra (MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 4920, 23).

In base a questi scarni dati, sembra possibile dedurre che i numerali non siano da mettere in relazione con la collocazione finale dei manufatti; semmai, sembrerebbe trattarsi di segni d'officina, attestanti una produzione di manufatti in serie, con numeri anche molto elevati.

9. Un ulteriore tratto del secondo decumano a nord del foro fu intercettato dagli scavi in direzione di Monastero, lungo l'attuale via Pellis. Nella stessa area fu incontrato il primo cardine orientale, in corrispondenza dell'attuale via Leicht. Qui le riproduzioni fotografiche e le piante illustrano la presenza di una serie di grandi pietre di forma parallelepipeda, abbastanza regolari e costanti nella forma e nelle dimensioni, bene levigate e con il lato superiore convesso, posizionate di taglio a lato della strada antica per fungere da umboni del cordolo stradale. Una di queste reca un breve testo, inciso o piuttosto graffito irregolarmente sulla faccia convessa esposta. Le schede fotografiche forniscono in proposito informazioni contraddittorie, che è stato possibile chiarire tramite il confronto tra le fotografie.

MAN Aquileia, s.n. inv. (fig. 13).
MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. nn. 4983, 148 e 5008, 126-127.
Data di registrazione del negativo: giugno 1969 (scheda inv. n. 4983, 148); aprile 1971 (scheda inv. nn. 5008, 126-127).
Luogo di rinvenimento: via P.S. Leicht, picchetto 3-4, sul ciglio ovest della strada romana (nella scheda inv. n. 4983, 148) [ma: decumano, cordolo del lato nord (nella scheda inv. nn. 5008, 126-127)].
Dimensioni: alt. cm 44; largh. cm 74; spess. cm 39.
Dimensioni lettere: alt. cm 8 ca.
Materiale: pietra calcarea.
Edizione: *Lupa* 14593.
Trascrizione:
Demetr(*i*)?

Fig. 13. Umbone con inscrizione graffita (MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 5008, 127).

Il testo reca la forma abbreviata di un nome personale di tipo grecanico, *Demetrius*, molto diffuso e spesso portato da schiavi o liberti. Le lettere sono irregolari come forma e denotano una certa inesperienza, ben evidente nella linea spezzata della D iniziale o nella forma della R finale. Il solco sembra inciso con uno strumento appuntito, probabilmente più volte ripassato sul cordolo stradale. La forma della R finale, con la coda tracciata con solco leggero, tanto da essere a malapena percettibile, e la mancanza della terminazione del nome fanno pensare a un intervento estemporaneo non portato a compimento per mancanza di tempo. Non si può comunque escludere, anche se ci si potrebbe aspettare una maggiore cura, che il nome volesse indicare il proprietario dello spazio retrostante, abitazione o bottega che fosse.

Da due delle riprese fotografiche sembra inoltre possibile intravvedere alcuni simboli o lettere anche su una pietra affiancata a questa [*D ε M*(?), forse una ripetizione del medesimo graffito].

Il monumento costituisce un esempio significativo di come la mancata inventariazione, che rende impossibile il recupero delle informazioni a partire dal solo manufatto, e l'erronea registrazione della documentazione possano portare all'incomprensione della sua originaria funzione e a falsarne la localizzazione.

Recuperato e portato nei depositi museali senza essere stato apparentemente inventariato, l'umbone è stato recentemente oggetto di schedatura per la banca dati *Ubi erat Lupa* [38], ma la mancanza del numero di inventario non ha consentito di recuperare le informazioni necessarie per capire la funzione originaria della pietra, schedata per la presenza del graffito e dubitativamente accostata a *CIL* V, 8112, 33, riguardante invece una iscrizione su anfora. L'esame delle schede e dei negativi fotografici si è inizialmente arenato di fronte alle contraddittorie informazioni riguardanti la localizzazione del rinvenimento. Solo la ricostruzione panoramica dello scavo, attraverso l'accostamento a mosaico delle immagini, fortunatamente numerose, ha consentito di individuare il contesto originario nel cardine orientale intercettato lungo via Leicht. Per altro, nulla lasciava supporre che questo umbone fosse stato recuperato e solo casualmente si è giunti a fare collimare le due ricerche sullo stesso manufatto, svolte contemporaneamente, ma separatamente.

10. Un ulteriore monumento iscritto rinvenuto nel corso degli scavi consiste in una base votiva in calcare che conserva parte della modanatura di coronamento. La base è frammentata in sette parti e priva nella porzione inferiore. Sulla faccia superiore sono presenti tre fori, tra loro allineati, per il fissaggio di una statuetta votiva.

MAN Aquileia, inv. n. 63.430 (fig. 14).
MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 4999, 183.
Data di registrazione nell'inventario: 1969.
Data di registrazione del negativo fotografico: aprile 1970?

Luogo di rinvenimento: via di Monastero, dalla piazza verso nord, smontaggio del basolato della strada romana.
Dimensioni frammento: alt. cm 48; largh. cm 41; spess. cm 24.
Dimensioni lettere: prima riga, alt. 5; seconda, terza e quarta riga, alt. cm 4.
Materiale: pietra calcarea.
Edizione: Alföldy 1984, p. 91, n. 60 = *InscrAq* 285 = Zaccaria 2008, p. 750, n. 9.
Trascrizione:
M(*atri*) *d*(*eum*) *M*(*agnae*) *s*(*acrum*)
L(*ucius*) *Decidius*
Eucarpus
IĪĪĪIvi[*r Aquil*(*eiae*)]
[------]

Sulla base della scheda di acquisizione, il monumento fu rinvenuto nel 1969 (ultima data indicata è l'8 agosto 1969), reimpiegato nella pavimentazione della strada a nord della residenza Ritter. Il luogo di rinvenimento viene almeno apparentemente diversamente indicato sulla scheda fotografica, con riferimento al mese di aprile del 1970, come "via di Monastero, dalla piazza verso nord". Dalla stessa area provengono altre iscrizioni di carattere sacro, tra cui una dedica a Serapide, rinvenuta anch'essa nel corso dello scavo per le moderne condotte fognarie (*InscrAq* 330) [39], e alcune dediche alla *Magna Mater* (*InscrAq* 287 e 290, alle quali si potrebbero aggiungere, dubitativamente, *InscrAq* 284 e 289 [40]). La strada in questione sembrerebbe essere la prosecuzione del terzo decumano settentrionale all'esterno della cinta muraria urbana, in prossimità dell'incrocio con una via esterna che correva parallelamente alle mura e di una diramazione delle vie che portavano in direzione dell'Isonzo. Pur trovandosi in una situazione di reimpiego antico – probabilmente in relazione alle ristrutturazioni urbanistiche che interessarono la città a partire dall'epoca tetrarchica e costantiniana o, forse, ancora più tardi, verso la fine del IV secolo, quando le strutture templari pagane furono abbandonate o destinate a nuove funzioni –, sulla base del vicino rinvenimento della dedica a Serapide si può ragionevolmente presumere che il frammento provenga da un contesto o complesso sacrale che doveva sorgere non troppo distante dal luogo di reimpiego. Esso concorrerebbe dunque a definire la presenza di un santuario extraurbano dedicato alla *Magna Mater*, in un'area dalla forte connotazione religiosa e sacrale quale quella di Monastero.

Fig. 14. Frammento con dedica alla *Magna Mater* (MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 4999, 183).

La documentazione fotografica riguardante i monumenti iscritti recuperati nel corso degli scavi per le moderne fognature di Aquileia contribuisce dunque, almeno parzialmente, accanto ai documenti stessi, ad arricchire il quadro delle conoscenze relative allo sviluppo urbanistico del centro antico e alle trasformazioni del suo assetto nel corso dei secoli. Si spera che il lavoro di assemblaggio delle diverse tessere del mosaico, ancora frammentario e parziale, possa proseguire in futuro fino a una ricomposizione più coerente.

NOTE

1. *InscrAq* 80; 180; 285; 330; 434; 436; 661; 2891; 3492; 3495; 3502.
2. Ad esempio, Bertacchi 1974, pp. 86-88, con la sommaria pubblicazione di alcuni frammenti di epoca cristiana.
3. *InscrAq* 3495 = *IEAquil* 345.
4. Riess 2001, pp. 272-274; Zaccaria 2013.
5. Per ulteriori informazioni riguardanti il progetto e i dati finora emersi, si rimanda ai seguenti contributi: Balestra, Gerri 2010; Braidotti, Magnani, Rosset 2012-2013; Buora 2010; Buora 2011a; Buora 2011b; Buora 2012-2013; Buora 2015; Buora 2016; Buora, Magnani 2016; Buora, Magnani in c.s.; Gerri, Balestra 2011; Gerri, Magnani 2015; Magnani 2010; Magnani 2011a; Magnani 2011b; Magnani 2014; Magnani, Rosset 2010; Mantovani 2011.
6. A proposito degli *Aratrii* e delle loro attività imprenditoriali, si rimanda a Zaccaria 2003.
7. Brusin 1991-93, p. 1234. Zaccaria 2003, pp. 310-311, con esame delle possibili integrazioni testuali.
8. *InscrAq* 842 = *IEAquil* 344.
9. Majonica 1891, p. 43, n. 141.
10. Bertacchi 2003, p. 29.
11. Zaccaria 2003, p. 310.
12. La lettura (CO MTIC) è attribuita a Luids Bertacchi da Zaccaria 2003, p. 310.
13. Nel contesto aquileiese, un confronto stringente, ma solo per quanto riguarda l'insieme dei riconoscimenti, è dato dal testo del monumento funerario di *Titus Statius Marrax*, un primipilo morto ad Aquileia presumibilmente durante un periodo di soggiorno (*InscrAq* 2787 = *IEAquil* 123):

T(*itus*) *Statius P*(*ubli*) *f*(*ilius*) / *Serg*(*ia*) *Marrax* / *prim*(*us*) *pil*(*us*) *leg*(*ionis*) *XIII* / *Geminae* / *donatus* / *torquib*(*us*) *armill*(*is*) / *phaleris hasta* / *pura bis coron*[*is*] / *aureis quin*[*que*].

[14] *ILAfr* 558 = *Dougga* 23 = *LBIRNA* 26 = *AE* 1914, 172.

[15] Cfr. Bullo 2002, p. 124, nota 397.

[16] Brusin 1991, p. 992.

[17] Nell'iscrizione di *Thougga* sopra indicata, l'intervento di lastricatura aveva riguardato il foro e lo spazio davanti al tempio, presumibilmente adiacenti.

[18] Pross Gabrielli 1971.

[19] Kenner, Hauser 1875; cfr. Gregorutti 1887, p. 151. La strada è raffigurata nelle tavole II e X conservate presso l'Archivio disegni del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia (inv. nn. 1805 e 1811), destinate a illustrare una pubblicazione che non vide la luce. In proposito, si rimanda a Buora, Magnani 2014-15.

[20] Bertacchi 2003, pp. 29-30.

[21] Frescura 1968, p. 25.

[22] Cfr. Buora, Magnani 2016.

[23] Frescura 1968, p. 5.

[24] Secondo Brusin 1991, p. 199, l'imperatore potrebbe essere identificabile eventualmente con Augusto.

[25] Nell'inventario museale la registrazione si trova inserita isolatamente e in modo apparentemente casuale tra i reperti provenienti da uno scavo effettuato nei pressi della località Ponterosso, nel suburbio nord-occidentale di Aquileia.

[26] Lange 2010, p. 30.

[27] Si rimanda a Baratta 2012, pp. 77-78, che ringrazio per il prezioso supporto. Cfr. Lange 2010, pp. 22-23.

[28] Lange 2010, Kat. 39, pp. 251-254; si vedano anche i due esemplari Kat. V 6, da Lincoln(?), pp. 268-269, e Kat. V 13, da Wiesloch, pp. 281-283.

[29] Cfr., in proposito, Di Stefano Manzella 1987, pp. 97-98; Lange 2010, pp. 25-30.

[30] Cfr. Di Stefano Manzella 1987, p. 97.

[31] I rinvenimenti effettuati nel corso degli scavi mostrano la presenza di scarti di officina e di scorie di lavorazione di metalli, bronzo e ferro, vetro e gemme (Buora 2015).

[32] Il canale che attraversava a nord le mura tardoantiche, per poi correre lungo la cortina repubblicana, è esplicitamente indicato e raffigurato su una delle piante realizzate da Guido Levi per conto di Karl Baubela (*Plan der Mündung eines Canales*, Taf. VIII, MAN Aquileia, Archivio disegni, inv. n. 1809); cfr. Buora, Magnani 2014-2015, pp. 33-34.

[33] Groh 2011.

[34] Frescura 1968, foglio F, inserito tra p. 24 e p. 25.

[35] Frescura 1968, p. 25.

[36] MAN Aquileia, Archivio disegni, inv. n. 72.

[37] MAN Aquileia, Archivio fotografico, inv. n. 4920, 26, da confrontare con la pianta realizzata da Frescura (Frescura 1968, p. 25)

[38] http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?bild=lu_14593.

[39] Inv. n. 63.429, con la seguente indicazione: "Via di Monastero – a ovest dell'abside costruita sul magazzino del porto – p.c. - m. 1,00 - (fuori opera) (scavo fognature)".

[40] Su quest'ultima iscrizione, estremamente frammentaria, si vedano però le considerazioni di Zaccaria 2008, in part. pp. 753-754, n. 15, al quale si rimanda per una riconsiderazione di tutta la documentazione epigrafica relativa al culto della *Magna Mater* ad Aquileia.

ABBREVIAZIONI

AE – "L'Année épigraphique", 1888-.

Dougga – *Dougga, fragments d'histoire*, a cura di M. Khanoussi e M. Maurin, Bordeaux, 2000.

IEAquil – G. Lettich, *Itinerari epigrafici Aquileiesi. Guida alle iscrizioni esposte nel Museo Archeologico Nazionale di Aquileia*, "Antichità Altoadriatiche" 50, 2003.

ILAfr – *Inscriptions latines d'Afrique (Tripolitaine, Tunisie, Maroc)*, a cura di R. Cagnat e A. Merlin, con la collaborazione di L. Chatelain, Paris, 1923.

InscrAq – Brusin 1991-1993.

LBIRNA – A. Saastamoinen, *The phraseology and structure of Latin building inscriptions in Roman north Africa*, Helsinki, 2010.

BIBLIOGRAFIA

Alföldy G. 1984 – *Römische Statuen in* Venetia et Histria. *Epigraphische Quellen*, Heidelberg.

Atti del Primo Forum 2010 – *Atti del Primo Forum sulla ricerca archeologica in Friuli Venezia Giulia, (Aquileia, 28-29 gennaio 2011)*, a cura di A. De Laurenzi, G. Petrucci, P. Ventura, "Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Friuli Venezia Giulia", 5.

BALESTRA L., GERRI L. 2010 – *Bolli su* terra sigillata *italica e nord-italica. Recupero e studio dei reperti bollati di vasellame fine da mensa ritrovati nel corso degli scavi per le fognature di Aquileia (1968-1972)*, in *Atti del Primo Forum* 2010, pp. 44-45.
BARATTA G. 2012 – *Sulle misure pubbliche di Tuficum*, "Picus", 32, pp. 65-78.
BERTACCHI L. 1974 – *Un decennio di scavi e scoperte di interesse paleocristiano ad Aquileia*, "Antichità Altoadriatiche", 6, pp. 63-91.
BERTACCHI L. 2003 – *Nuova pianta archeologica di Aquileia*, Udine.
BRAIDOTTI E., MAGNANI S., ROSSET G.F. 2012-2013 – *Coperchi d'anfora iscritti dagli «scavi delle fognature» di Aquileia (1968-1972)*, in Opercula inscripta. *Coperchi d'anfora fittili con scritte, segni e grafemi dall'area alto-adriatica*, Aquileia, 14 aprile 2012, a cura di M. BUORA, S. MAGNANI. P. VENTURA, "Quaderni Friulani di Archeologia", 22-23, pp. 33-46.
BRUSIN J.B. 1991-1993 – Inscriptiones Aquileiae, Udine.
BULLO S. 2002 – Provincia Africa. *Le città e il territorio dalla caduta di Cartagine a Nerone*, Roma.
BUORA M. 2010 – Nuove forme di ceramica a vernice nera dagli scavi delle fognature ad Aquileia, in *Atti del Primo Forum* 2010, pp. 46-49.
BUORA M. 2011a – *Pissidi di forma Lamboglia 3 e altre forme precoci di ceramica a vernice nera dagli scavi delle fognature ad Aquileia*, in *Ceramica* 2011, pp. 41-56.
BUORA M. 2011b – *Ceramica a vernice nera con bollo o segno di fabbrica dagli scavi delle fognature ad Aquileia*, in *Ceramica* 2011, pp. 101-116.
BUORA M. 2015 – *Nuove osservazioni sulle attività artigianali ad Aquileia, con particolare riferimento alla lavorazione del ferro e del vetro*, in *Scavare nei musei* 2015, pp. 27-37.
BUORA M. 2016 – Militaria *dagli scavi delle fognature di Aquileia (1968-1972)*, in *Roman Army between the Alps and the Adriatic*, a cura di J. HORVAT, Ljubljana, pp. 27-42.
BUORA M., MAGNANI S. 2014-15 – *Il 'Mur forat'. L'angolo delle mura Nordoccidentali di Aquileia*, "Memorie Storiche Forogiuliesi, 94-95, pp. 11-40.
BUORA M., MAGNANI S. 2016 – *Laterizi con marchi inediti utilizzati nel sistema fognario di Aquileia romana*, "Antichità Altoadriatiche", 85, pp. 99-117.
BUORA M., MAGNANI S. c.s. – *L'area del Mottaron, all'estremità occidentale delle mura bizantine di Aquileia*, in „ad amussim". *Festschrift Franz Glaser*, Klagenfurt, in corso di stampa.
Ceramica 2011 – *Ceramica a vernice nera e* terra sigillata *italica ad Aquileia. Recenti indagini e confronti regionali* (Aquileia, 11 marzo 2011), a cura di M. BUORA, S. MAGNANI, P. VENTURA, "Quaderni Friulani di Archeologia", 21, pp. 5-186.
DI STEFANO MANZELLA I. 1987 – *Mestiere di epigrafista. Guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo*, Roma.
FRESCURA G.B. 1968 – *Scavo tracciato fognature dal 1 ottobre al 30 ottobre 1968*, ms. MAN Aquileia, Archivio disegni, inv. n. 1799.
GERRI L., BALESTRA L. 2011 – *Bolli su* terra sigillata *dagli "scavi delle fognature" di Aquileia (1968-1972)*, in *Ceramica* 2011, pp. 119-126.
GERRI L., MAGNANI S. 2015 – *Gli scavi per la realizzazione delle moderne fognature di Aquileia (1968-1972): ricostruzione del percorso*, in *Scavare nei musei* 2015, pp. 17-26.
GREGORUTTI C. 1887 – *Iscrizioni inedite aquilejesi, triestine e istriane*, "Archeografo Triestino", 13, pp. 126-208.
GROH S. 2011 – *Ricerche sull'urbanistica e le fortificazioni tardoantiche e bizantine di Aquileia. Relazione sulle prospezioni geofisiche condotte nel 2011*, "Aquileia Nostra", 82, pp. 153-204.
KENNER VON F., HAUSER A. 1875 – *Die Ausgrabungen in Aquileia*, "Mittheilungen der k.k. Central-Commission", n.F. 1, pp. 29-36.
LANGE M. 2010 – Mensae ponderariae *in Italien - Versuch einer Bestandsaufnahme und Analyse*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.), Münster.
MAGNANI S. 2010 – *Iscrizioni su* fistulae aquariae *rinvenute nel corso degli scavi delle fognature di Aquileia (1968-1972)*, in *Atti del Primo Forum* 2010, pp. 42-43.
MAGNANI S. 2011a – *Graffiti su ceramica a vernice nera e su* terra sigillata *italica dagli "scavi delle fognature" di Aquileia (1968-1972): note preliminari*, in *Ceramica* 2011, pp. 137-146.
MAGNANI S. 2011b – *Un bicchiere in ceramica grigia con iscrizione*, in *Ceramica* 2011, pp. 147-151.
MAGNANI S. 2014 – *Aquileia e l'entroterra venetico e retico: alcune considerazioni*, in Hoc quoque laboris praemium. *Scritti in onore di Gino Bandelli*, a cura di M. CHIABÀ, Trieste, pp. 243-269.
MAGNANI S., ROSSET G.F. 2010 – *Coperchi d'anfora iscritti dagli «scavi delle fognature» di Aquileia (1968-1972). Osservazioni preliminari alla realizzazione di un catalogo dei reperti*, in *Atti del Primo Forum 2010*, pp. 39-41.
MAJONICA H. 1891 – *Nachrichten über das k. k. Staats-Museum in Aquileja (IV.)*, "Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale", XVII, pp. 38-43.
MANTOVANI V. 2011 – *La* terra sigillata *decorata con firma dagli "scavi delle fognature" di Aquileia*, in *Ceramica* 2011, pp. 131-135.
PROSS GABRIELLI G. 1971 – *Aquileia. Pianta archeologica della città romana e paleocristiana inserita nella pianta catastale*, studiata e disegnata dall'Arch. G. PROSS GABRIELLI, Pianta presentata in occasione del XVIII Congresso internazionale di Storia di architettura, Trieste 19-27 sett. 1971, Trieste.
RIESS W. 2001 – *Konstantin und seine Söhne in Aquileia*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", 135, pp. 267-283.
Scavare nei musei 2015 – *Scavare nei musei. Elementi di novità e questioni di metodo*, Atti dell'incontro (Aquileia, 7 giugno 2013), a cura di M. BUORA, S. MAGNANI e P. VENTURA, "Quaderni Friulani di Archeologia", 25, pp. 3-136.
ZACCARIA C. 2003 – *Gli affari degli* Aratrii. *L'ascesa di una famiglia di imprenditori edili ad Aquileia tra I sec. a.C. e I sec. d.C.*, in *Itinéraire de Saintes à Dougga. Mélanges offerts à Louis Maurin*, a cura di J.-P. BOST, J.-M. RODDAZ e F. TASSAUX, Bordeaux, pp. 309-326.
ZACCARIA C. 2008 – *Iscrizioni inedite del culto di Cibele rinvenute nelle fondazioni del battistero di Aquileia*, in *Epigrafia 2006, Atti della XIV Rencontre sur l'épigraphie in onore di Silvio Panciera*, con altri contributi di colleghi, allievi e collaboratori, a cura di M.L. CALDELLI, G.L. GREGORI e S. ORLANDI, Tituli, 9, Roma, pp. 741-772.
ZACCARIA C. 2013 – *6. Dedica a Costantino per il riatto di qualche edificio (terme?)*, in *Costantino e Teodoro. Aquileia nel IV secolo*, Mostra e catalogo a cura di C. TIUSSI, L. VILLA e M. NOVELLO, Milano, p. 204.

Riassunto

La documentazione fotografica riguardante i monumenti recuperati nel corso degli scavi per le moderne fognature di Aquileia (1968-1972), di cui si presentano qui alcuni casi, contribuisce almeno in parte, accanto ai documenti stessi, ad arricchire il quadro delle conoscenze relative allo sviluppo urbanistico dell'antico centro e alle trasformazioni del suo assetto nel corso dei secoli.

Parole chiave: fotografia; Aquileia; iscrizioni; reimpiego.

Abstract: Archival photographs and Inscriptions. Notes on some monuments, inscribed or not, found during the excavations for the modern sewers of Aquileia

The photographic documentation concerning the monuments recovered during the excavations for the modern sewers system of Aquileia (1968-1972), some cases of which are here presented, contributes, at least partially, alongside the documents themselves, to enriching our knowledge both of the urban development of the ancient town, and of the changes in its structure over the centuries.

Keywords: Photography; Aquileia; inscriptions; reuse.

Stefano Magnani _ Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale, Università degli Studi di Udine
stefano.magnani@uniud.it

LO SCAVO AD ISOLA GORGO, LAGUNA DI GRADO, ESTATE 1917. LA DOCUMENTAZIONE VISIVA DELL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DELLA EX DIREZIONE GENERALE ANTICHITÀ E BELLE ARTI, MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

Benedetta *CESTELLI GUIDI*, Simona *TURCO*

Cinque stampe fotografiche e il disegno di una pianta topografica documentano lo scavo eseguito ad Isola Gorgo, nella laguna di Grado, nell'estate del 1917: i materiali fanno parte dell'Archivio Fotografico della ex Direzione Generale Antichità e Belle Arti (da ora in avanti AA.BB.AA.) operante dal 1881 in seno al Ministero della Pubblica Istruzione, oggi conosciuto come Archivio fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione (da ora in avanti Archivio fotografico MPI). L'Archivio fotografico MPI è conservato presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) del MiBACT a Roma; attualmente è oggetto di un progetto di inventariazione, ordinamento fisico e critico, digitalizzazione cui partecipiamo dal 2012 sotto la direzione di Elena Berardi. In anni recenti le vicende istituzionali e storiche dell'Archivio fotografico MPI sono state oggetto di studi dedicati, mostre e approfondimenti scientifici che hanno contribuito a far comprendere il processo di stratificazione e le motivazioni istituzionali alla base della sua formazione [1]. Le fotografie sono oggi stimate tra i centoventimila e i centocinquantamila positivi su carta; confluirono al Gabinetto Fotografico Nazionale nel settembre del 1973 [2], inglobato a sua volta nell'ICCD. Da allora l'Archivio fotografico MPI è ospitato nei locali della Fototeca dove ha coabitato con gli altri fondi fotografici creando in molti casi situazioni di vischiosità [3].

Nel secolo di operatività della Direzione Generale AA.BB.AA. (1881-1973) le stampe fotografiche, assieme a alcuni disegni ed incisioni, si sono andate stratificando secondo un ordine che risulta essere stato manipolato e tradotto nel corso del tempo, dimenticando la natura stessa dei documenti e spesso perdendo le relazioni tra i documenti [4]. Sebbene l'ordine con cui è a noi pervenuto sia topografico alfabetico per comune non è consentito al momento essere certi che fosse questa l'articolazione originaria. All'interno dunque delle partizioni esistenti, e cioè i comuni sul cui suolo si trovava il bene oggetto di ricognizione visiva, le fotografie sono ordinate dal generale al particolare: una disposizione questa più funzionale ad una fototeca che ad un archivio la cui missione istituzionale consisteva nel documentare le operazioni di tutela eseguite o da eseguirsi su quella pluralità di beni che costituisce il patrimonio nazionale [5].

La tipicità dell'Archivio fotografico MPI è avere un fondo correlato, versato nel 1973 all'Archivio Centrale dello Stato di Roma. Si tratta del complesso dei documenti prodotti dalla Direzione Generale Antichità e Belle Arti nell'esercizio delle sue funzioni che fu versato alla cessazione dell'attività dell'ente [6]; due fondi correlati, due complessi documentali che hanno vissuto vite parallele e che hanno poi, una volta cessata la loro operatività, trovato collocazioni separate pur mantenendo un dialogo potenzialmente denso, articolato nel binomio documentale pratica scritta/documentazione visiva. Tuttavia malgrado questa sostanziale correlazione tra i due fondi archivistici l'Archivio fotografico MPI non risulta essere costituito esclusivamente dal materiale fotografico che veniva allegato alle pratiche di ufficio, e all'occorrenza da queste estrapolato e destinato all'archivio fotografico. Appare piuttosto chiaro come la provenienza delle fotografie è da rintracciarsi in una pluralità di fonti: gli uffici periferici dello stato che versavano all'archivio le fotografie risultanti dalle campagne territoriali da questi dirette; le imprese fotografiche ed editoriali private che dovevano rispondere alla legislazione post unitaria in materia di cessione obbligatoria di stampe positive qualora queste raffigurassero il patrimonio statale; le pubblicazioni scientifiche del Ministero della Pubblica Istruzione, *in primis* il "Bollettino d'Arte" e la collana editoriale dedicata agli Inventari degli oggetti mobili, che riversavano nell'archivio le fotografie utilizzate per illustrare i volumi; i singoli studiosi che commissionavano campagne fotografiche specifiche su un autore, un monumento o uno stile; ed infine la comunità di privati cittadini sensibili allo stato di degrado del patrimonio locale e/o promotori di una politica di conservazione.

Il caso delle fotografie e del disegno che documentano lo stato degli scavi intrapresi ad Isola Gorgo appartiene alla prima casistica: è stato infatti possibile rintracciare il fascicolo correlato, conservato in ACS, intitolato "Scavi archeologici nell'Isola di Gorgo" e trasmesso il 10 di ottobre 1917 dal Segretario Generale per gli Affari Civili del Comando Supremo alla Direzione Generale AA.BB.AA. [7]. Oltre alle cinque fotografie e al disegno l'unità archivistica era originariamente composta da due allegati scritti: una "Relazione preliminare sugli scavi di Isola Gorgo" e un "Elenco delle anfore integre e frammentarie scavate nell'isola di Gorgo e trasportate addì 11 agosto 1917 a Museo di Aquileia" [8]. La lettera che introduce il fascicolo ci fornisce da subito alcuni indizi interessanti; redatta su carta intestata del Comando Supremo dell'Esercito conserva due appunti vergati a matita da un funzionario della Direzione Gene-

rale AA.BB.AA. Da una di queste "note di lavoro" sappiamo che le fotografie e la pianta dello scavo venivano rimossi e inviati al Gabinetto Fotografico a pochi giorni dall'acquisizione della pratica (figg. 1-6) [9]. L'altro appunto "non è il caso di comunicare al Comitato Notizie" riguarda piuttosto l'oggetto della comunicazione e riflette la volontà del Ministero di non voler comunicare lo scavo ed il ritrovamento delle anfore alla rivista "Notizie degli Scavi", la rivista preposta alla diffusione scientifica delle operazioni archeologiche [10]. Queste "note di lavoro" chiariscono come fosse una pratica operativa usuale quella di separare la documentazione scritta da quella grafica, nel caso in cui le immagini venissero ritenute sostanziali per la conoscenza del bene oggetto di tutela. Queste andavano allora a confluire e a sostanziare l'Archivio fotografico MPI; ciò è un dato rilevante per la storia di questo archivio fotografico poiché è stato ipotizzato che le fotografie fossero rimaste allegate alla documentazione scritta del fondo cartaceo MPI fino al 1973 e che solo contestualmente al suo versamento le immagini che accompagnavano le pratiche fossero state da queste separate. Maggiormente significativo in questa sede è il secondo appunto e cioè la raccomandazione di non diffondere notizia dello scavo tra gli addetti ai lavori; questa sintetica nota aiuta a spiegare il silenzio che ha accompagnato fino ad oggi questo episodio. Definito 'scavo occasionale' nella relazione ed eseguito in effetti da improvvisati manovali che per qualche giorno scambiarono le armi con le vanghe, lo scavo avvenne in realtà sotto la direzione di professionisti; nel giro di poche settimane dell'estate del 1917 – esattamente tra il 28 luglio ed il 15 agosto – furono costoro a coordinare i lavori prima e a trarre indicazioni scientifiche dai reperti poi, arrivando a formulare un'ipotesi circa la natura e la datazione dell'insediamento [11].

La relazione conservata in ACS permette di seguire da vicino attori e tempistica dello scavo di Isola Gorgo. In seguito ai sondaggi eseguiti in laguna per realizzare un idroscalo a fini militari, la Marina Militare aveva rinvenuto alcuni frammenti di anfore; interrotti i lavori erano stati avvisati gli uffici territoriali competenti. Sul luogo del ritrovamento, appunto Isola Gorgo, si erano subito recati il tenente del Genio Militare Ugo Ojetti e il direttore del Museo di Aquileia Michele Abramich qui ricevuti dal tenente del Genio di Marina Agostinelli, responsabile delle operazioni militari della zona [12].

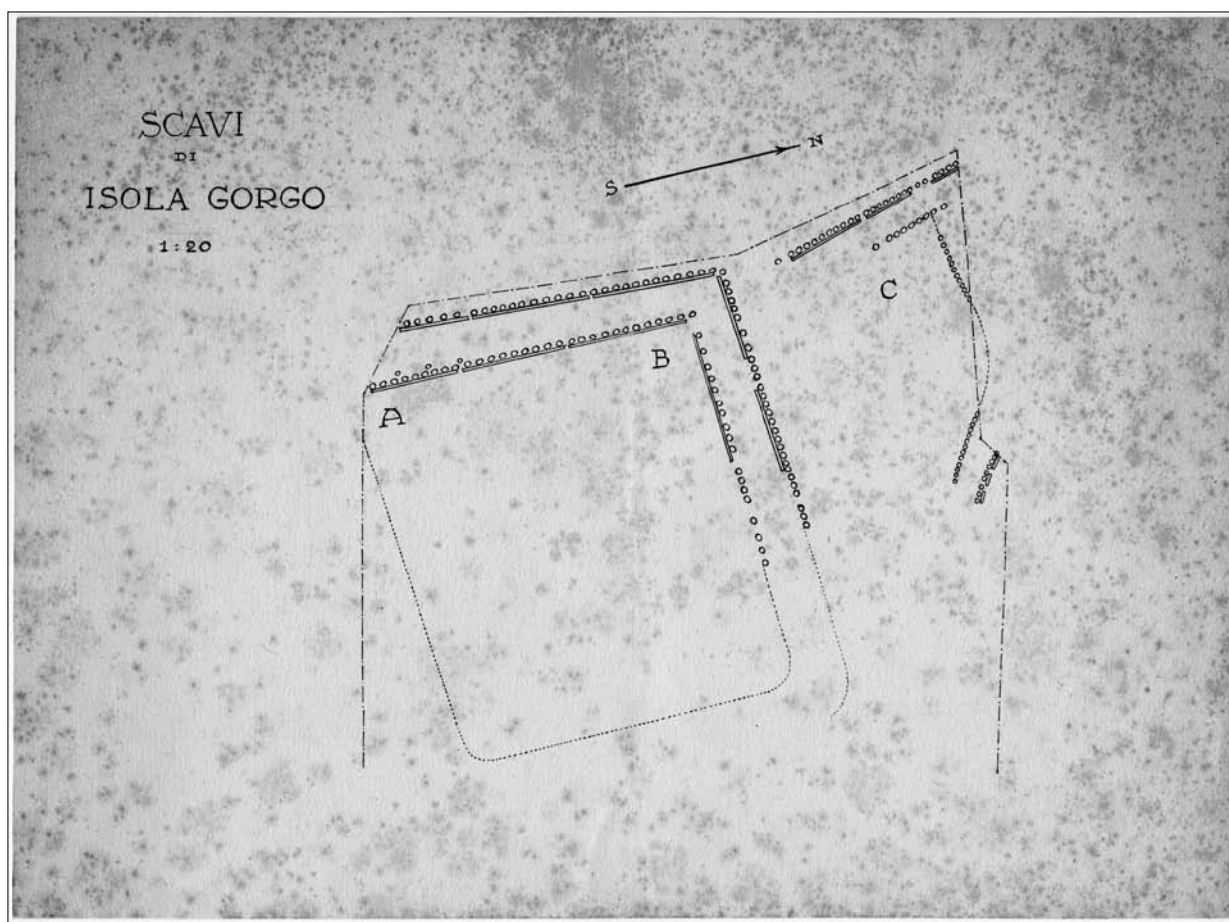



Fig. 1. ICCD, Archivio fotografico MPI, Grado, Isola Gorgo, Scavi 1917, MPI313888; china/ carta, 22,4x30,2 cm.

Fig. 2. ICCD, Archivio fotografico MPI, Grado, Isola Gorgo, Scavi 1917, MPI313889; gelatina ai sali d'argento/ carta, 18x24 cm (verso, matita, alto sx: Scavi di Isola Gorgo).

Fig. 3. ICCD, Archivio fotografico MPI, Grado, Isola Gorgo, Scavi 1917, MPI313891; gelatina ai sali d'argento/ carta, 18x24 cm (verso, matita, alto sx: Scavi di Isola Gorgo).

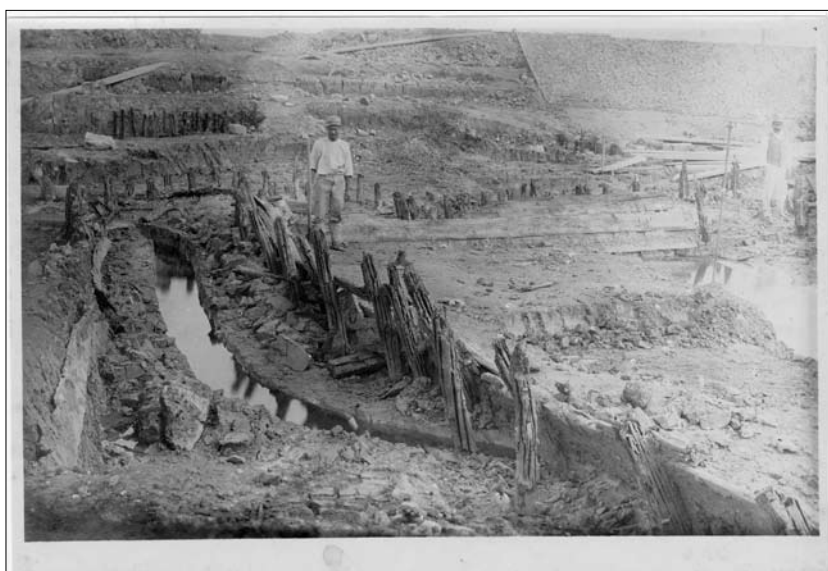



Fig. 4. ICCD, Archivio fotografico MPI, Grado, Isola Gorgo, Scavi 1917, MPI313890; gelatina ai sali d'argento/ carta, 18x24 cm (verso, matita, alto sx: Scavi di Isola Gorgo).

Fig. 5. ICCD, Archivio fotografico MPI, Grado, Isola Gorgo, Scavi 1917, MPI313892; gelatina ai sali d'argento/ carta, 13x18 cm (verso, matita, basso dx: Scavi di Isola Gorgo/ palizzata rivestita di tegoloni).

Fig. 6. ICCD, Archivio fotografico MPI, Grado, Isola Gorgo, Scavi 1917 MPI313893; gelatina ai sali d'argento/ carta, 13x18 cm (verso, matita alto sx: Scavi di Isola Gorgo).

Quest'ultimo aveva concesso una dozzina dei suoi uomini nonché i mezzi tecnici dell'Esercito per eseguire indagini più approfondite. In tre settimane i militari eseguirono dunque i lavori di sterro e estrazione dei materiali fittili sotto la direzione di Abramich e di Agostinelli; lo scavo era dunque il risultato della sinergia di più competenze quali il Genio militare (Agostinelli e Ojetti) e il responsabile archeologo della zona (Abramich).

La collaborazione tra Esercito e Direzione Generale AA.BB.AA. era di strategica importanza per portare a buon fine le operazioni necessarie alla protezione dei beni culturali realizzate negli anni del conflitto; i due Ministeri operavano in stretto coordinamento sebbene in autonomia di mezzi economici e scientifici [13]. Per restare nell'ambito della produzione di documentazione visiva sui beni nazionali tale autonomia di mezzi è attestata dalla quantità di immagini prodotte sia dalle Soprintendenze che dai reparti militari; laddove le Soprintendenze sembrano disporre di mezzi limitati il Genio Militare al contrario aveva a disposizione un reparto fotografico e cinematografico numericamente importante che si rivelò attivissimo nel documentare le avanzate, le vittorie, le occasioni festive e celebrative, e finanche le distruzioni inflitte dai nemici ai beni culturali [14]. Una massiccia documentazione fotografica realizzata dagli operatori dell'Esercito nelle zone investite dalla guerra del 1915-1918 è infatti presente nell'Archivio fotografico MPI, conservata soprattutto sotto le partizioni Aquileia, Grado, Gorizia, Gradisca e dei comuni limitrofi (fig. 7).

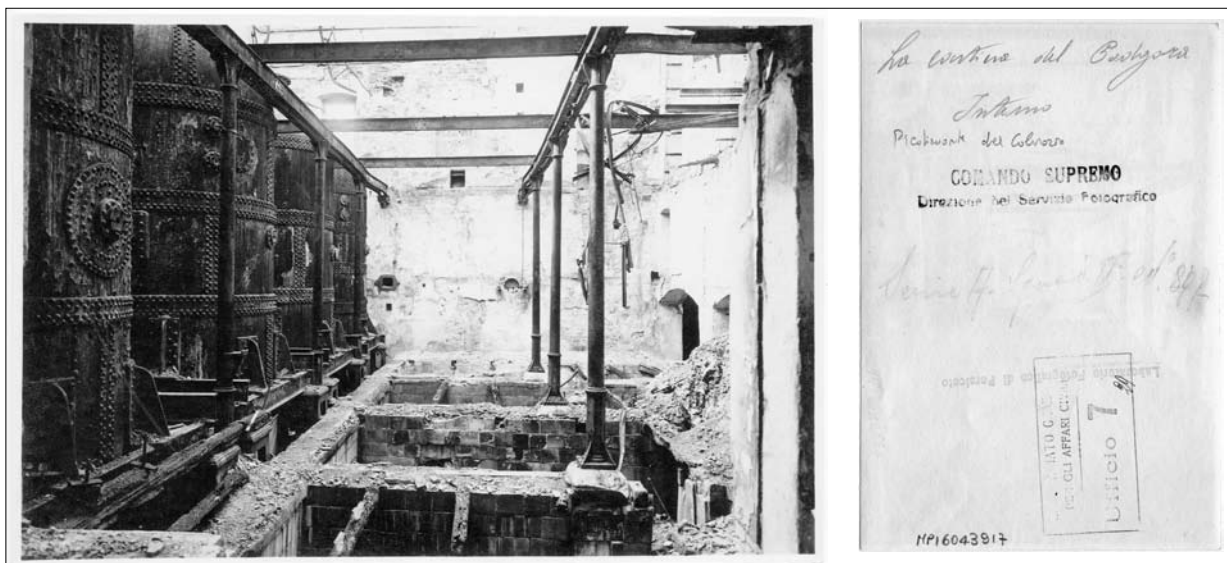



Fig. 7. ICCD, Archivio fotografico MPI, Gorizia, Piedimonte del Calvario (già Podgora), La cartiera distrutta dal bombardamento, MPI6043917; gelatina ai sali d'argento/ carta, 11,5x17 cm.

Come accennavamo l'ordinamento topografico per comune delle fotografie ha contribuito a frazionare il materiale conservato in Archivio fotografico MPI, con la conseguente dispersione di intere campagne fotografiche. Nel lavoro che stiamo affrontando sull'Archivio fotografico MPI siamo impegnate, assieme alla collega Vanessa Ascenzi, ad inventariare e conservare i fototipi secondo criteri consueti – descrizione, condizionamento, restauro, digitalizzazione – ma anche a contribuire a ri-conoscere e ri-costituire campagne fotografiche che sono state smembrate nel corso del tempo. Per fare ciò è essenziale restituire tridimensionalità alla bidimensionalità della stampa, guardare *dietro* ed *oltre* l'immagine riprodotta, girare le stampe e dedicare attenzione ai timbri e alle iscrizioni che ne raccontano la storia 'postuma' allo scatto così da poter, per quanto ipoteticamente a un primo livello di indagine, ritessere quel dialogo originario tra fotografia e fotografia e tra fotografia e documentazione scritta [15]. Così ogni partizione archivistica ad appartenenza topografica dell'Archivio fotografico MPI viene guardata in relazione alle altre, creando nuove partizioni o unità archivistiche che raggruppano insiemi divisi, e fisicamente collocati in sezioni separate dell'archivio: in tal modo si vanno via via ricostituendo intere campagne fotografiche suddivise dalla 'messa in archivio' delle fotografie, legandole tra di loro e attribuendole a specifiche operazioni di conoscenza e tutela. In breve, si sta ritessendo il filo di relazioni, documentarie e amministrative, partendo dalla descrizione analitica del singolo documento, identificando le relazioni che legano i documenti tra loro e cercando di ricollegare tali relazioni alle funzioni dell'ente produttore, perseguendo, attraverso il metodo storico, la ricostituzione dell'ordinamento originario. Per stabilire queste nuove aggregazioni, restituite informaticamente in un "database" consultabile sul sito dell'ICCD [16], abbiamo lavorato sulle fotografie attraverso il riconoscimento e l'individuazione di caratteri estrinseci comuni, ovvero timbri, iscrizioni, segnature, ma anche tecniche di stampa, conservazione del fototipo, formato fotografico e datazione, in sostanza, indagando le forme del documento [17]. Le informazioni che si trovano sul verso delle stampe consentono di individuare la loro provenienza, rintracciare le motivazioni della ripresa e legarle ad un numero di pratica, seguire la vita 'postuma' della fotografia – la lunga durata della sua storia che ha inizio dopo lo scatto dell'otturatore – finanche nel suo utilizzo editoriale.

La documentazione fotografica relativa ai comuni delle cosi dette 'terre redente' ha stesso formato e medesima qualità di ripresa e stampa; ricorrono inoltre i timbri degli uffici dell'Esercito che operavano sulle zone del conflitto: sappiamo così che le fotografie dello scavo di Isola Gorgo furono inviate alla Direzione Generale AA.BB.AA. dal Genio Civile. La cura con cui vennero eseguite e poi inviate mostra come si intendesse documentare con precisione e tempismo i beni culturali sia nell'evidenza macabra della loro distruzione sia in quella ottimista della loro salvaguardia, espletata sia sul luogo stesso tramite le protezioni anti aeree sia tramite il trasferimento delle opere in altri e più sicure sedi [18]. Come accennavamo poc'anzi si tratta di un'ampia ricognizione di documentazione visiva eseguita dall'Esercito parallelamente ma indipendentemente da quella realizzata dalle soprintendenze regionali [19]. Il coordinamento tra i due organi ministeriali nelle zone a nord est della penisola era in parte ricoperto da Ugo Ojetti, cui era stato affidato il compito di dirigere tutte le operazioni sui beni culturali nei territori in conflitto [20]. Tale incarico fece di lui il protagonista

della salvaguardia del patrimonio culturale nel nord est italiano: il tenente Ojetti del Comando Superiore di stanza a Padova dal 1917 affiancava Arduino Colasanti ed Umberto Gnoli nelle difficili manovre per la movimentazione delle opere d'arte che dai territori del nord-est viaggiavano verso più sicuri ripari in Toscana [21]. La sua presenza ad Isola Gorgo nel luglio del 1917 a sovrintendere i rapporti tra Agostinelli (Marina Militare) e Abramich (Museo di Aquileia) non era dunque casuale; Ojetti era di fatto il tramite tra l'esercito e il Ministero della Pubblica Istruzione nonché colui che mise a punto la retorica patriottica sui monumenti nazionali la cui eco si sarebbe protratta fino al secondo conflitto mondiale.

Ugo Ojetti (1871-1946) fu fin dal 1914 un convinto interventista. Dal 1915 in seguito al bombardamento tedesco della Cattedrale di Reims ed alla sua completa distruzione, Ojetti costruiva una narrazione partendo dalla salvaguardia del patrimonio artistico, inteso come luogo di condensazione di identità nazionale. La visione delle distruzioni inferte al patrimonio francese era stato il campo di prova per la messa a punto di un modello retorico su cui Ojetti avrebbe plasmato la propria visione per la protezione del patrimonio in caso di conflitto bellico, rivelatosi quanto mai provvidenziale negli anni successivi quando la guerra nella penisola faceva paventare simili se non peggiori distruzioni al patrimonio culturale nazionale: Ojetti insisteva sull'evidenza della consapevole distruzione da parte dell'esercito nemico di monumenti e opere di rilevanza nazionale quale mezzo freddamente stabilito per ledere l'identità della nazione attaccata. L'identificazione tra bene culturale e identità nazionale sarebbe presto divenuta il cavallo di battaglia della sua strenua attività di libellista e conferenziere il cui apice drammatico si tenne nel luglio 1917 nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio a Firenze, quando, in occasione di una esposizione fotografica, Ojetti pronunciò il suo manifesto a difesa dei beni culturali, edito lo stesso anno con il titolo *Il Martirio dei Monumenti* [22]. Terminate le operazioni di movimentazione delle opere d'arte provenienti dal Veneto e dalle terre redente per la loro messa in sicurezza nei rifugi toscani, Ojetti aveva qui allestito una mostra di fotografie che documentava tanto l'azione quanto la protezione bellica da parte dei paesi coinvolti (fig. 8): il fulcro del discorso inaugurale era la protezione delle opere d'arte costituenti il comun denominatore della identità nazionale. L'appassionato sforzo di restituire valore culturale a opere e luoghi aveva lo scopo di saldare tanto l'identità di un popolo quanto l'avversione di quest'ultimo verso il nemico. Il patrimonio cultura-

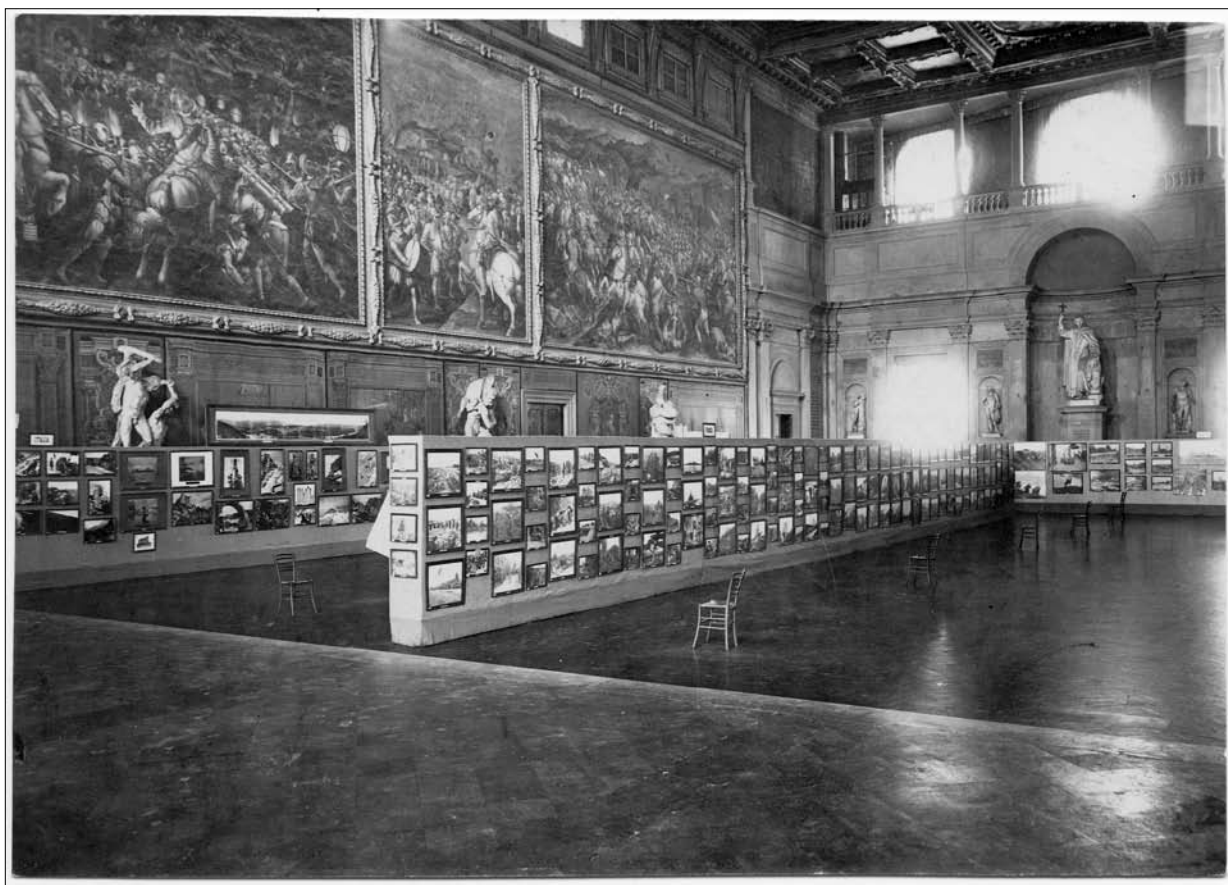



Fig. 8. ICCD, Archivio fotografico MPI, Firenze, Palazzo Vecchio, Mostra fotografica anno 1917, MPI6048602; gelatina ai sali d'argento/ carta, 16x11,3 cm.

le era in tal modo trasformato da bene oggettuale in bene simbolico portatore di un significato 'altro' che lo collocava in quello spazio esclusivo e autorevole dei *semiofori*: oggetti che, sottratti alla rovina del tempo da operazioni consciamente stabilite, condensano significati tanto mutevoli quanto perduranti [23].

Declamava Ojetti "Ma il nemico sa che anche fuori del regno nelle terre occupate, l'esercito nostro ad ogni passo che fa nell'aspra via della vittoria, ritrova nelle forme dei monumenti, nelle pergamene degli archivii, nei nomi delle antiche tombe i segni delle sue glorie e le prove del suo diritto. Egli sa che l'arte romana, l'arte veneziana, l'arte lombarda, di secolo in secolo, hanno illuminato tutte le valli del Trentino e i colli e la piana del Friuli e la laguna: da Cimego ad Aquileja e a Grado. Bisogna aver veduto, nei primi mesi della nostra guerra, i soldati italiani entrare nella basilica o nel museo d'Aquileja, riconoscere stupefatti in quei mosaici, in quelle colonne, in quei bronzi, in quei vetri Roma, Napoli, Pompei, Venezia per sapere quanto possa l'arte nella storia e nell'energia d'un popolo. Era il documento tangibile del loro diritto ad essere là, armati e vittoriosi; e la fede dei più incolti era la più commovente perché non si perdeva in raffronti minuti ma sorrideva sicura come di chi in terra lontana rioda all'improvviso la propria favella e il proprio dialetto. Ed ecco che appena il volo sul cielo di Venezia gli è sembrato troppo pericoloso, s'è precipitato sopra Aquileja, scagliando il 13 maggio una bomba sul piccolo museo archeologico dal quale aveva sottratto i milleseicento pezzi più preziosi nell'aprile 1915, nei giorni cioè in cui il dono del famoso parecchio [sic] pareva allargarsi fino all'Isonzo e includere Aquileja" [24].

In questa densa attività di operatore sul territorio con specifiche funzioni di coordinamento tra organi preposti all'azione bellica e quelli operanti per la salvaguardia del patrimonio culturale Ojetti faceva un continuo ricorso alla fotografia di documentazione, collezionando stampe già esistenti e commissionando *ex novo* campagne fotografiche *ad hoc* sul bene culturale minacciato e/o distrutto [25]. Nel volume che racchiude la corrispondenza con la moglie sono frequenti i riferimenti alle condizioni metereologiche in cui si trova a operare, ed alla loro ricaduta sulla qualità delle fotografie: "... stanotte diluvio. Ora nuvolo. Ma ieri, per mio uso, tempo ottimo sebbene, per le fotografie, troppo velato..." [26]. Ojetti era solito utilizzare fotografie che mostravano i monumenti prima e dopo le protezioni anti belliche, forse inaugurando così una convenzione ancora oggi valida: i monumenti erano nascosti dai sacchi di sabbia, dalle impalcature in legno, dai muri innalzati a loro protezione e tale sottrazione delle opere alla visione era essa stessa una violenza e una privazione d'identità (fig. 9). Le fotografie da lui utilizzate provenivano da molte e diverse fonti, instancabilmente da lui stesso individuate [27]; quando si trattava di redigere l'inventario visivo del Museo Archeologico di Aquileia e dei beni mobili della Basilica, Ojetti non si affidava ai laboratori del Regio esercito o agli operatori privati con cui spesso collaborava; richiedeva l'intervento di Carlo Carboni, allora direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale e cioè del primo precipuamente istituito per documentare visivamente il patrimonio culturale nazionale. Nel 1916 veniva così realizzata la campagna fotografica che documentava le opere d'arte e la basilica di Aquileia: le trecento fotografie sono coerenti con l'impostazione compositiva che il Gabinetto Fotografico aveva messo a punto da due decenni, innovando radicalmente la fotografia di documentazione del bene culturale e introducendo strategie compositive originali e inedite tese a registrare lo stato conservativo [28].

Fig. 9. ICCD, Archivio fotografico MPI, Ancona, Arco di Traiano, MPI131205; gelatina ai sali d'argento/ carta, 16x11,3 cm.

Le fotografie di Isola Gorgo appartengono a questo clima culturale in cui la documentazione fotografica era lo strumento di un'altra guerra, giocata sull'evidenza visiva del patrimonio. La loro tipologia risente di tale impostazione e la documentazione ad essa legata conferma come anche questo scavo occasionale, sapientemente congelato in una manciata di scatti allegati alle pratiche, fosse potenzialmente adatto a prestarsi a reclamare un suo proprio significato simbolico identitario quale quello dell'appartenenza di questa zona di confine all'Impero romano: elemento questo, come sappiamo, che avrebbe giocato un ruolo centrale nella fondazione di una identità nazionale anche in queste terre contese.

Le cinque fotografie conservate nell'Archivio fotografico MPI non somigliano alle fotografie di documentazione di uno scavo archeologico: lo spazio è stato ripulito e organizzato come fosse un "set" preparato per l'evento della ripresa. I militari sono in posa e mancano alcuni indizi quali, ad esempio, le paline metriche. In uno scatto le anfore sono state accuratamente pulite e disposte in ordine una accanto all'altra lungo la parete di una baracca lignea: si tratta delle anfore che sarebbero di lì a breve state trasportate al Museo di Aquileia, inventariate e descritte nel dettaglio nell' "Elenco delle anfore integre e frammentarie scavate nell'isola di Gorgo e trasportate addì 11 agosto 1917 a Museo di Aquileia" [29]. Le inquadrature sono rivolte a documentare lo sterro e, se poste accanto alla planimetria sono strumenti efficaci, ma non sufficienti alla documentazione archeologica. In tutte le fotografie i soldati appaiono in posa, orgogliosi quasi fossero consapevoli attori di una scena in cui identità nazionale e riconoscimento del valore del bene archeologico appena ritrovato combaciano (figg. 2-6). Le fotografie inviate alla Direzione Generale AA.BB.AA. vennero dunque scattate a scavo concluso, una volta preparato il "set" *ad hoc* per la ripresa fotografica ufficiale. Questa prima impressione è stata confermata dal ritrovamento di altre fotografie dello scavo di Isola Gorgo: alcune di queste sono conservate nell'Archivio Alinari forse qui pervenute con il lascito Ojetti [30], mentre altre fotografie in quantità ben più significativa ed apparentemente parte della medesima campagna di ricognizione fotografica di quelle oggi conservate in Archivio Alinari, sono state riunite in uno degli album fotografici dedicati alla Prima Guerra Mondiale conservati presso l'Archivio dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano [31]. In queste stampe è registrato lo scavo *in fieri*: sono ben visibili le paline metriche; alcune riprese ampie si alternano a scatti che insistono sui dettagli; le ampie vedute della zona oggetto di indagine rivelano la volontà di restituire la posizione esatta dello sterro all'interno della pur piccola superficie dell'isola; le anfore vengono fotografate prima della loro estrazione dal terreno; alcune di queste sono posizionate in modo che sia leggibile il marchio di fabbrica [32]. Alcune immagini infine restituiscono la pianta generale dello scavo – grazie all'apertura delle inquadrature – che se paragonata con la piantina planimetrica rende possibile suggerirne l'esatta collocazione. Le fotografie mettono in risalto quello che sembrerebbe essere un arginamento di epoca romana, da un'articolata palificazione lignea di contenimento, associata ad uno o più allineamenti di anfore, impiegate per fini di bonifica idraulica, e a numeroso materiale ceramico, più o meno frammentario, per compattare il terreno [33].

Infine la storia di questo scavo ad Isola Gorgo si chiude con due fotografie incluse nell'album fotografico che documentano il "team" al lavoro ad Isola Gorgo nell'estate del 1917: Agostineli, Abramich e Ojetti osservano un soldato che ha appena estratto un'anfora dal terreno [34].

La diversità tra i cinque scatti conservati nell'Archivio fotografico MPI e le altre finora individuate è risolta guardando il verso delle nostre stampe. Al contrario delle altre fotografie relative ai comuni investiti dal conflitto presenti in Archivio fotografico MPI in queste di Isola Gorgo non si trovano i timbri del Genio Civile che permettono di attribuire le riprese ad uno degli operatori dell'Esercito – e che ipotizziamo si trovino sul retro delle stampe oggi incollate all'album fotografico. Le immagini in archivio fotografico MPI vennero dunque scattate da un operatore agli ordini del funzionario Abramich o di Ojetti stesso con la precisa finalità di documentare per la Direzione AA.BB.AA. i lavori intrapresi sul territorio; le altre fotografie sono invece da attribuirsi ad operatori dell'Esercito presenti in situ durante le settimane di scavo, più pronti a registrare il progresso dei lavori e a documentare con dovizia di particolari le buone azioni dei propri uomini.

Sebbene lo scavo di Isola Gorgo non abbia avuto risonanza nella storia dell'archeologia sul territorio conteso tra Austria e Italia, la storia che abbiamo ritessuto grazie al ritrovamento delle fotografie dell'archivio MPI appare sintomatica di un movimento culturale di salvaguardia del patrimonio culturale su cui si sarebbe radicata una politica di tutela attenta e vigile su opere e monumenti di qualità e valore molto diverso: protagonista di questo movimento è Ugo Ojetti al quale si deve l'elaborazione di una retorica identitaria basata sulla protezione del patrimonio culturale, centrale per lo sviluppo delle pratiche di documentazione e tutela dello stesso anche nei decenni successivi. È in tale ambito di prevenzione e memoria che la fotografia di documentazione avrebbe acquistato la rilevanza che ancora oggi le riconosciamo.

NOTE

* Un ringraziamento a Elena Berardi, Jane Sheperd, Anna Perugini, Eleonora Stella, Stefano Valentini.

1 *Fotografare le Belle Arti* 2013; Berardi 2014; http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/535/progetto-mpi (20 novembre 2016).

2 Archivio Storico dell'ICCD, Lettera del Direttore Generale AA.BB.AA. a Eraldo Gaudioso, allora Direttore dell'Archivio Fotografico, 8 settembre 1973 (N.8019).

3 Per una riflessione sull'archivio fotografico vedi Serena 2010.

4 Serena 2014.

5 Caraffa 2014.

6 Sui versamenti delle carte del Ministero Pubblica Istruzione fatti all'Archivio Centrale di Stato esistono diversi inventari di cui solo uno edito, vedi Musacchio 1997.

7 Archivio Centrale di Stato (da ora in avanti ACS), Ministero Pubblica Istruzione (da ora in avanti MPI), Divisione prima, 1908 – 1924, Affari Generali, b.780, fasc. 10/11, Cervignano, Gorgo (Isola di), Grado.

8 ACA, MPI, Divisione prima, 1908-1924, Affari Generali, b.780, fasc. 10/11, Cervignano, Gorgo (Isola di), Grado.

9 "Le 5 foto e la pianta in archivio fotografico dal 24 ottobre 1917" si legge in alto a matita sulla prima pagina del fascicolo dell'Archivio Centrale di Stato.

10 Sui numeri della rivista del 1917 e degli anni successivi non vi è cenno allo scavo. Le uniche notizie che riguar-

dano il territorio di Aquileia risalgono al 1915 quando veniva pubblicato un estratto della relazione di Ugo Ojetti sul ritrovamento di un mosaico pavimentale rinvenuto nel dicembre di quell'anno nella piazza della Pesa pubblica di Cervignano, vedi "Notizie degli Scavi di Antichità", 12, 1915, Regione X, pp.403, "1. Cervignano presso Aquileia".

[11] ACS, MPI, Divisione prima, 1908-1924, Affari Generali, b.780, fasc. 10/11 (?) Cervignano, Gorgo (Isola di), Grado, Relazione di M. Abramich.

[12] ACS, MPI, Divisione prima, 1908-1924, Affari Generali, b.780, fasc. 10/11 (?) Cervignano, Gorgo (Isola di), Grado, Relazione di M. Abramich: "... Iniziati il 28 luglio da parte del Comando della difesa di Grado avvertiva l'Ufficio Monumenti presso il Segretario Generale per gli affari Civili e la Direzione del Museo Archeologico di Aquileja che in occasione di uno scavo per ragioni militari nell'isola di Gorgo – fra Belvedere e Grado – erano state trovate alcune anfore bollate e frammenti di stoviglie antiche. Il 29 luglio il Capitano Comm. Ojetti si recava, insieme al sottoscritto a Gorgo, prendeva gli accordi necessari col Comando della Difesa di Grado...".

[13] Ojetti 1917a; il volume venne pubblicato a cura del Ministero della Marina.

[14] Pizzo 2015.

[15] Sulla lettura tridimensionale della stampa fotografica vedi i saggi riuniti in *Archivi fotografici* 2014, con bibliografia; inoltre il volume *Photo Archives* 2011 e infine le raccomandazioni espresse nella "Florence Declaration - Raccomandazioni per la preservazione degli archivi fotografici analogici" in https://www.khi.fi.it/4952803/florence_declaration_italienisch.pdf (20 novembre 2016).

[16] http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/535/progetto-mpi.

[17] Mutuato dalla disciplina Diplomatica, l'aspetto inerente la distinzione dei caratteri estrinseci ed intrinseci dei documenti fotografici è indagato da Mignemi 2003.

[18] *Venezia* 2005

[19] *Protezione degli oggetti d'arte* 1918.

[20] Nel 1914 Ojetti inoltra la domanda di arruolamento volontario, convalidata l'8 maggio 1915. Inviato al III Genio dell'Ufficio Fortificazioni di Venezia, nel luglio 1915 è assegnato all'ufficio affari civili del Comando supremo di stanza ad Udine, con l'incarico di soprintendere agli edifici e alle raccolte d'arte e storia delle terre conquistate. Dall'autunno 1915 si occupa dell'Ufficio Stampa del Comando Supremo. Nel 1917 si trova a Padova e da qui coordina le attività di movimentazione e salvaguarda del patrimonio culturale del Veneto. Su Ojetti vedi Nezzo 2003

[21] *Protezione degli oggetti d'arte* 1918: "Sgombero oggetti d'arte della Provincia del Veneto" dove vi si dice come Ojetti fece avere "... da subito tutti gli aiuti militari, senza dei quali nulla sarebbe stato possibile tentare in simili frangenti...".

[22] Ojetti 1917b.

[23] Pomian 1989. *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli della guerra (1915-1917)*, numero monografico del "Bollettino d'Arte", 1917, pp. VII-IX.

[24] Ojetti 1917b, pp. 42-44; Nezzi 2003.

[25] Una parte del suo archivio fotografico è depositato presso a Fondazione Giorgio Cini.

[26] Ojetti 1954, Verona 5/10/1915.

[27] La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze detiene dal 2002 una raccolta di fotografie appartenute a Ugo Ojetti così come la Fondazione Cini di Venezia: da questo fondo è stata enucleata una sezione di fotografie poi confluite nella mostra "Salvaguardia dei monumenti durante la Grande Guerra. La raccolta fotografica di Ugo Ojetti" (*Salvaguardia* 2015).

[28] Archivio Storico Gabinetto Fotografico ora in Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Lettera di C. Carboni U. Ojetti, 17 ottobre 1916, 'Fotografie di opere d'arte nelle città redente' in Affari Generali 1916, b.6, f.4. Si tratta di 300 negativi ca., alla gelatina ai sali d'argento su vetro nelle due dimensioni 24X30 cm. e 18x24 cm., con numeri di inventario GFN C10192-10399 e E5511-5605. Sullo stile del Gabinetto Fotografico vedi Cestelli Guidi 2014.

[29] ACS, MPI, Divisione prima, 1908-1924, Affari Generali, b.780, fasc. 10/11, Cervignano, Gorgo (Isola di), Grado.

[30] http://shop.alinari.it/it/scheda-prodotto-65269, con indicizzazione "Operazioni militari di scavo nell'Isola di Gorgo durante il primo conflitto mondiale", attribuzione a Ugo Ojetti e datazione 1915 (20 Novembre 2016).

[31] Archivio del Museo Centrale del Risorgimento, Album A2 Grande Guerra, n. 1372, fotografie numerate nn.1367-1403, vedi http://www.14-18.it/album/1291/copertina

[32] Archivio del Museo Centrale del Risorgimento, Album A2 Grande Guerra n. 1372, vedi http://www.14-18.it/album/1291/copertina.

[33] Oriolo 2015. Desideriamo ringraziare la dott.ssa E.J. Sheperd per la disponibilità con la quale ci ha aiutato a 'leggere' la piantina dello scavo e per aver formulato le prime ipotesi circa la tipologia del deposito di Isola Gorgo.

[34] Archivio del Museo Centrale del Risorgimento, Album A2 Grande Guerra, n. 1372, fotografia numerata 1376, vedi la sua riproduzione in http://www.14-18.it/album/1291/cb8ba1222585ad72966eec66747cb33c (20 Novembre 2016).

BIBLIOGRAFIA

Archivi fotografici 2014 – *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, numero monografico di "Ricerche di Storia dell'Arte", 106, a cura di C. Caraffa e T. Serena, Roma.

Berardi E. 2014 – *L'archivio fotografico della Direzione Generale Antichità e Belle Arti: genesi ed evoluzione del "Fondo MPI"*, "Bollettino d'Arte", 22-23, (s. VII), pp. 179-206.

Caraffa C. 2014 – *Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico*, in *Archivi fotografici* 2014, pp. 37-52.

Cestelli Guidi B. 2014 – "*Lo stile gabinetto fotografico": fotografia e patrimonio materiale,* in *Il Viaggio in Italia di Giovanni Gargiolli. Alle origini del Gabinetto Fotografico Nazionale 1895-1913*, a cura di C. Marsicola, Roma, pp. 41-55.

Fotografare le Belle Arti 2013 – *Fotografare le Belle Arti. Appunti per una mostra. Un percorso all'interno dell'archivio fotografico della Direzione Generale delle antichità e belle arti, Fondo MPI Ministero della Pubblica Istruzione, 1860-1970*, Catalogo della Mostra (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione), Roma.

Mignemi A. 2003 – *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino.

Musacchio M. 1997 – *L' archivio della Direzione generale antichità e belle arti presso l'archivio centrale dello Stato*, Napoli.

Nezzi M. 2003 – *Critica d'arte in Guerra. Ojetti 1914-1920*, Vicenza.

Ojetti U. 1917a – *I Monumenti Italiani e la guerra*, Milano.

Ojetti U. 1917b – *Il Martirio dei Monumenti*, Milano.

OJETTI U. 1954 – *Lettere alla moglie: 1915-1919*, curato e annotato da Fernanda OJETTI, Firenze.
ORAZI S. 2015 – *La grande guerra: devastazioni e difesa del patrimonio artistico*, Urbino.
ORIOLO F. 2015 - *Prime esplorazioni e ricerche nel suburbio di Aquileia. L'area nel comparto sud-occidentale tra Bacchina e Panigai*, in *Studia archaeologica Monika Verzár Bass* dicata, a cura di Bruno Callegher, Trieste, pp. 131-145.
PIZZO M. 2015 – *Il "Fondo Guerra" del Museo Centrale del Risorgimento*, in *La grande guerra: devastazioni e difesa del patrimonio artistico*, a cura di S. ORAZI, Urbino.
Photo archives 2011 – *Photo archives and the photographic memory of art history*, a cura di C. CARAFFA, Monaco.
POMIAN K. 1989 – *Tra il visibile e l'invisibile: la collezione in Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi–Venezia XVI–XVIII secolo*, Milano, pp. 15-60.
Protezione degli oggetti d'arte 1918 – *Protezione degli oggetti d'arte,* "Bollettino d'Arte", XII, f. IX-XIII.
Salvaguardia 2015 – *Salvaguardia dei monumenti durante la Grande Guerra. La raccolta fotografica di Ugo Ojetti*, Venezia.
SERENA T. 2010 – *L'archivio fotografico. Possibilità derive potere*, in *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze. Tutela e storia. Territori veneti e limitrofi*, Atti della Giornata di Studio (Venezia, 2008), a cura di A. M. SPIAZZI, L. MAJOLI e C. GIUDICI, Treviso, pp. 103-125.
SERENA T. 2014 – *Sulla (re)"mise en archive" e sugli oggetti fotografici: spigolature*, in *Attraverso la fotografia. Problematiche di conoscenza del fondo MPI*, Resoconto dell'incontro dibattito, Roma.
TARTAGLIA G. 2012 – *Ugo Ojetti e la tutela del patrimonio artistico*, Tesi di Laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Roma3.
Venezia 2005 – *Venezia. La Tutela per le immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, a cura di P. CALLEGARI e V. CURZI, Bologna.

Riassunto

Il testo presenta lo scavo archeologico condotto ad Isola Gorgo nella Laguna di Aquileia durante l'estate del 1917 da soldati dell'Esercito Italiano. Le attività di ricognizione sul territorio, scavo e tesaurizzazione del patrimonio materiale di anfore di epoca romana da parte delle istituzioni competenti sono state ricostruite attingendo a due fondi archivistici tra loro correlati, sebbene oggi conservati in istituzioni diverse: l'archivio fotografico e l'archivio cartaceo del Ministero della Pubblica Istruzione. La relazione tra le carte e le fotografie ha permesso di restituire con accuratezza documentaria le complessità dell'operazione di scavo svolta durante la I Guerra Mondiale; nel contesto specifico l'operazione di scavo non riguardava unicamente la tutela del patrimonio rinvenuto ma aveva come più ampio orizzonte rinforzare l'identità nazionale attraverso la salvaguardia di luoghi e cose. Partendo dalle fotografie si è potuto confermare positivamente come la retorica ideata e promossa da Ugo Ojetti, uomo chiave nelle operazioni di coordinamento delle diverse forze-lavoro impegnate a Isola Gorgo, operasse innanzitutto sul piano visivo.

Parole chiave: fotografia; archivio fotografico Ministero Pubblica Istruzione; Prima Guerra Mondiale; Isola Gorgo (Aquileia); scavo archeologico; Ugo Ojetti; tutela e protezione patrimonio culturale; propaganda nazionale.
.

Abstract: The excavation at Gorgo Island, Laguna di Grado, summer 1917. The photographic archive's visual documentation in the former Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Ministero della Pubblica Istruzione

The essay deals with the archeological excavations at Isola Gorgo (Aquileia) executed during summer 1917 by Italian soldiers. We have been able to reconstruct this little known episode of cultural heritage protection during I World War thanks to documentation kept in two related archives, today kept in different Institutions in Rome: the photographic archive and the written archive of the Italian Cultural Heritage Ministery. Ugo Ojetti, who coordinated the archeological finding, built a narrative through which cultural heritage and national identity were equated: the visual material that documents Isola Gorgo's findings attests the role of visual narrative in Ojetti's retherical discourse on the protection of Italian cultural heritage during the First World War.

Keywords: photography; photographic archive of the Italian Ministery of Cultural Heritage; I World War; Isola Gorgo (Aquileia); archeological finding; Ugo Ojetti; conservation and protection of cultural heritage; national propaganda.

Benedetta Cestelli Guidi
benedettacestelliguidi@gmail.com

Simona Turco
s.turco@tiscali.it

IL MUSEO NAZIONALE CONCORDIESE DI PORTOGRUARO. ANTOLOGIA DI UNA STORIA PER IMMAGINI

Roberta *PAULETTO*, Elena *PETTENÒ*

Studi recenti hanno dimostrato come la documentazione d'archivio del Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro abbia consentito di ricostruire "storie" che parevano dimenticate: da quella, mai del tutto narrata nel dettaglio del Sepolcreto dei Militi, a quella dello scavo del Fondo Frattina, ancora quella del Museo stesso. Documenti e immagini sono dunque fonti di fondamentale importanza, ora in parte raccolte nel volume *Immaginare l'antico. Disegni e fotografie di* Iulia Concordia *tra Ottocento e Novecento*, di recente edizione.

Come è noto l'avvocato portogruarese Dario Bertolini non solo seguì gli scavi condotti nella vicina città di Concordia, tra il 1873 e il 1894, anno della sua repentina dipartita, ma si dedicò anche, insieme all'ingegner Antonio Bon, alla progettazione, all'edificazione, finanche all'allestimento del Museo Concordiese. L'istituto antiquario fu tra i primi ad essere eretti dopo l'istituzione della Direzione degli Scavi e dei Monumenti nel 1875, diretta da Giuseppe Fiorelli per volere dell'allora Ministro dell'Istruzione Pubblica, Ruggero Bonghi. E fu proprio il Direttore Generale a sollecitarne l'edificazione per raccogliere reperti emersi dagli scavi dalle molteplici e complesse vicende, condotti lì dove un tempo sorgeva l'antica colonia *Iulia Concordia*, nonché materiali delle collezioni dei ricchi notabili portogruaresi, comunque sempre di provenienza concordiese o del suo *suburbium*. Il Comune di Portogruaro acquisì l'area di via Seminario, in Borgo Sant'Agnese, e il Ministero finanziò la costruzione dell'edificio; la prima pietra fu posata il 30 giugno 1885; con Regio Decreto (3 aprile 1887, n. 4456), venne istituito il Museo Concordiese e, contestualmente, Dario Bertolini ne assunse a pieno titolo la Direzione. Il Museo venne inaugurato l'anno successivo, il 28 ottobre 1888 [1].

L'ingegner Antonio Bon [2] ideò una struttura a forma di basilica a tre navate, con colonne in mattoni rivestiti di stucco, che imita il marmo cipollino e tetto a capriate lignee, che riflette un certo gusto dell'epoca tendente a riproporre strutture dal vago richiamo medievale [3]. Circa il progetto si espresse lo stesso Bertolini, motivando la decisione con il fatto che lo spazio presente "sui muriccioli e negli intercolumni offre una maggiore superficie per appoggiare i marmi letterati ed artistici" [4].

Ancora oggi, a testimonianza di un'epoca e della sua cultura, l'edificio conserva inalterato l'ordinamento storico tardo ottocentesco del grande salone al piano terreno, nel quale sono collocati i reperti lapidei, con le basi onorarie d'epoca romana, allineate lungo la parete di sinistra e le epigrafi inserite nelle strutture murarie, i frammenti architettonici dall'area urbana, i monumenti funerari e i sarcofagi collocati tra gli intercolumni o nelle navate laterali.

Leggendo nel dettaglio la documentazione fotografica relativa al museo, sempre coniugata con le fonti documentarie, è possibile ricostruire non solo i vari allestimenti delle diverse sale a partire dal 1889, ma anche gli 'spostamenti' cui furono sottoposti i reperti nel tempo.

Si tenterà quindi di presentare i tre momenti allestitivi del museo Concordiese, a partire dalla relazione di Gian Carlo Bertolini e attraverso l'analisi di una litografia, un disegno e più scatti risalenti agli anni Cinquanta del Novecento; si tratta di immagini per lo più realizzate per documentare i lavori eseguiti per risistemare il Museo, a seguito del secondo conflitto mondiale; in ogni caso forniscono informazioni nel merito della collezione [5].

Tutto questo nel tentativo di ricostruire, a grandi linee, l'originaria dislocazione dei reperti nella navata centrale, comparandola con quella attuale; il lavoro è corredato di un'*Appendice* e tavole, che tentano di dare ragione del confronto tra i diversi momenti allestitivi (tavv. 1-2).

Un allestimento di tardo Ottocento

Dario Bertolini, come si è detto, dopo averne seguito la fase di progettazione e costruzione, provvide anche alla prima e fondamentale sistemazione del materiale archeologico del museo. In merito ai criteri seguiti, che dovevano rispondere a quelli dell'epoca, risulta d'interesse la menzionata nota a firma di Gian Carlo Bertolini, figlio di Dario, succedutogli alla direzione del museo, datata 26 agosto 1895 e indirizzata alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti [6]. La missiva, redatta in risposta ad una circolare ministeriale, con cui si richiedevano rilievi e planimetrie degli edifici adibiti a musei, doveva recare in allegato una copia della planimetria della struttura [7], i cui ambienti erano stati probabilmente glossati da lettere [8]. Essa descrive con puntualità gli spazi espositivi e la dislocazione dei reperti, passando in rassegna l'organizzazione di ogni ambiente [9], sia al piano terra sia al piano superiore.

La relazione di Gian Carlo Bertolini [10] comincia dall'atrio, alle cui pareti sono affisse, a sinistra entrando, una lapide con iscrizione latina, che ricorda la posa della prima pietra del Museo, e, a destra,

Fig. 1. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. La sala sulla destra dell'atrio ospitante "materiali moderni" (archivio Museo Archeologico Nazionale Concordiese – in avanti AMNC –, foto anni Cinquanta del XX secolo).

Fig. 2. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. Statua femminile (AMNC, foto anni Cinquanta del XX secolo).

quella recante "i nomi dei proprietari degli oggetti del Museo (Comune e Governo) e dei donatori con distribuzione e caratteri epigrafici" [11]. In seguito, com'è ancora tuttora, fu esposta sulla parete di sinistra la lapide con l'elogio del fondatore, Dario Bertolini e il busto scolpito in bassorilievo, a destra, la lapide commemorativa della posa della pietra *auspicalis*.

Prosegue con la stanza a destra dell'atrio, "che è destinata agli oggetti medievali e moderni": sopra una banchina, intorno alle pareti di questa stanza, non confinanti con la pubblica via, vi sono alloggiati "alti e bassi rilievi capitelli di statue colonne ecc...", alle pareti sono affissi "medaglioni aquileiesi, vecchi frammenti di fregi, iscrizioni anche moderne, in vivo ed altro; in mezzo, all'interno di una bacheca in legno a vetri sono conservate "pergamene miniate, commissioni doganali, codici, codici manoscritti e diversi oggetti ancora, parte di proprietà del Museo, parte di privati che li consegnarono al Museo perché possano essere ivi esposte" (fig. 1). Di fronte si trova un'altra stanza, più piccola, contenente "materiali laterizi di provenienza concordiese e oggetti di poco conto".

"Passando sotto un grande arco si entra dall'atrio nell'aula spaziosa... del lapidario, a forma basilicale". L'aula è divisa in tre navate da una doppia fila di colonne in finto marmo, unite mediante un "muricciolo"; è illuminata da ampie finestre poste nelle navate laterali e, più in alto, nella navata centrale, nonché da "da un grande finestrone rotondo sovrastante alla porta che conduce al giardino".

Nella navata centrale "risalta innanzi tutto la magnifica statua muliebre di grandezza più che al naturale, scoperta in Concordia sul finire del secolo scorso, che è priva del capo, ma per artificio, essendovi al posto del collo un incavo lavorato capace all'adattamento di ogni testa" [12] (fig. 2). Vi sono poi due doli in terracotta, con corpo scanalato, dei "massi ornati", capitelli "e fregi in rilievo ed altro, fra cui il frammento di una tomba figurata", non meglio precisata, il gruppo dei littori [13] e "l'ara votiva del *porcenarius* colle insegne del suo commercio – prosciutto, pesi, coltelli in basso rilievo [14] ecc.".

Lungo le navate laterali, murate o appoggiate ad un gradone trovano posto le "epigrafi"; in quella di sinistra sono elencati i *tituli* della latinità anteriore alla morte di Cesare, cui seguono quelle intitolate alle divinità e quelle recanti riferimenti alle cariche imperiali, pubbliche e militari; a parte, quelle relative alla *gens Desticia*. Nella navata destra sono invece raccolte tutte le iscrizioni del Sepolcreto Concordiese, appartenenti alle milizie del basso Impero, ai mercanti siriaci di lingua greca, agli operai della fabbrica di frecce, e infine ai cittadini concordiesi, tra cui il primo sarcofago venuto alla luce, quello di *Vassio campedoctor*.

Stando alla descrizione, il piano superiore era articolato in tre locali. La stanza centrale, con trifora sulla facciata esterna dell'edificio, una seconda, speculare, prospiciente al lapidario, "è destinata alla conservazione in apposite bacheche a vetri dei bronzi, dei vetri e degli altri vanzi concordiesi di piccola mole e di pregio"; l'ampia sala che si affaccia, da un lato, sulla pubblica via e dall'altro sul cortile del Seminario è destinata alla Direzione; infine, un'altra

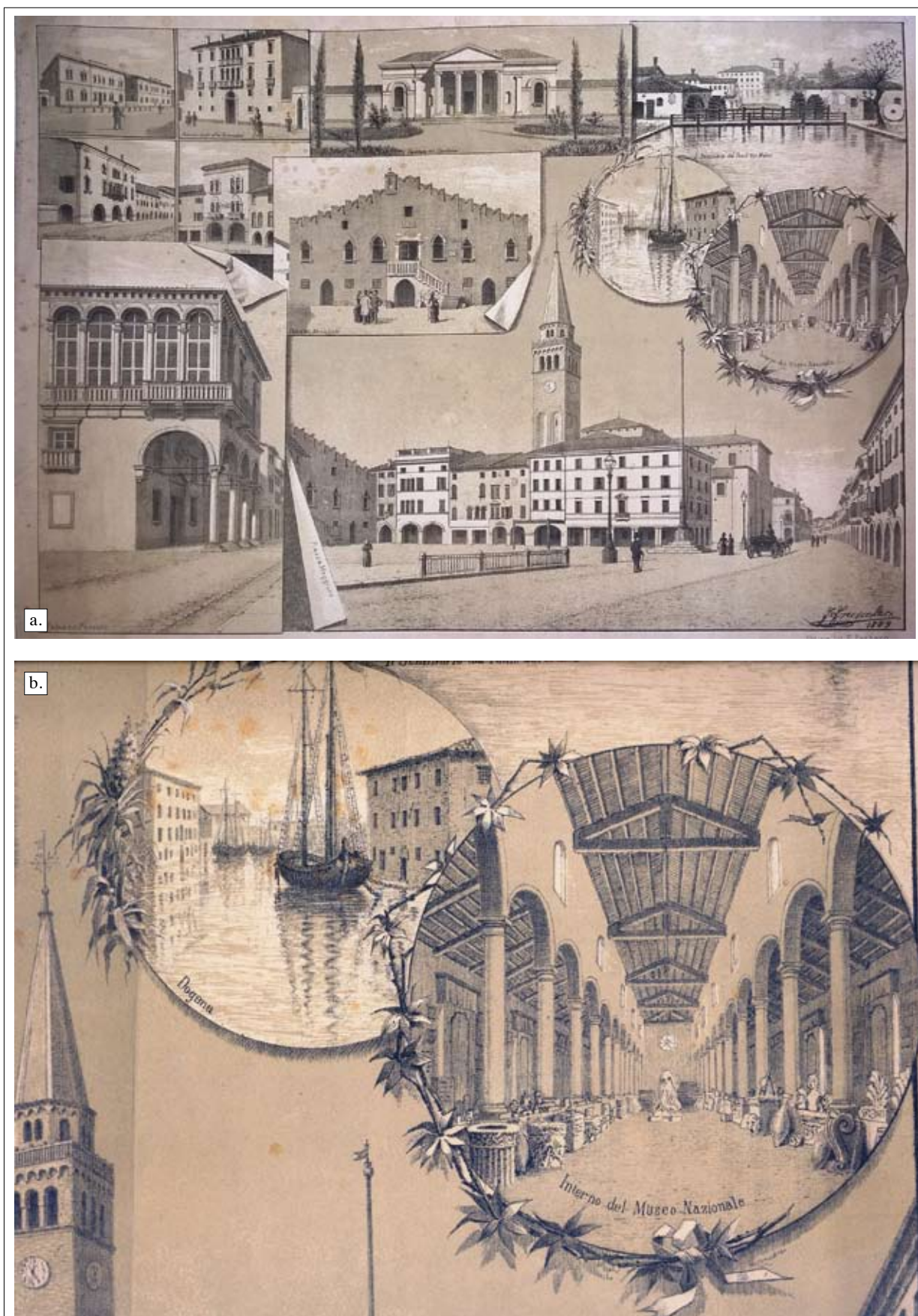



Fig. 3a-b. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. Stampa dell'aula basilicale, realizzata nel 1889 (su gentile concessione de "Il Negozietto" di Flavio Ruzzene).

Fig. 4. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. Disegno dell'aula basilicale redatto per *Le cento città d'Italia* del 28 febbraio 1900 (AMNC).

sala, è ugualmente adibita ad uso ufficio "ed in passato serviva per l'applicato e in essa si conservano nelle apposite bacheche varie figuline concordiesi".

A testimonianza dell'allestimento primo del Museo sono disponibili solo due immagini dell'epoca: una litografia, chiaramente datata 1889 (fig. 3a-b) e un disegno edito nel 1900 sulle pagine de *Le cento città d'Italia* (fig. 4), raffiguranti entrambi, la veduta d'insieme della grande aula absidata.

Per quanto concerne la prima (fig. 3a), vale la pena osservarla nel suo insieme per desumere alcuni elementi di dettaglio; si tratta di una litografia in bianco e nero, che misura 66,4 x 48,4 cm, datata 1889, realizzata in unica edizione dalla Litografia E. Passero, con sede a Udine, come si evince dalle annotazioni in calce. La riproduzione è un *Ricordo della città di Portogruaro*, dove ne vengono rappresentati gli edifici più rilevanti: partendo da in basso a sinistra, *Palazzo Persico*, *Palazzo Segatti - Del Negro*, *Albergo Italia* (ora Hotel Spessotto), le *Scuole Elementari*, *Palazzo degli Uffici Governativi* (l'ex tribunale), la *Facciata del Cimitero* e il *Palazzo Municipale*. Tutti gli scorci sono disposti, idealmente ma non solo, intorno alla rappresentazione della *Piazza Maggiore*, con una visone prospettica di via Martiri della Libertà [15]. L'insieme pare composto ad arte dalla giustapposizione di disegni dei singoli edifici organizzati, nello spazi grafico, anche secondo un criterio topografico [16].

Peculiare risulta invece la resa degli edifici e degli scorci che occupano la parte superiore destra del foglio. Si osserva *Il Seminario visto dai Molini*, scorcio dove domina il fiume della città, il Lemene, che sembra portare, seguendone il corso delle acque alla *Dogana* e all'*Interno del Museo Nazionale*. Quindi, accanto al Seminario e alla chiesa dei Santi Luigi e Cristoforo, di cui si vede la torre campanaria, dietro alcuni alberi, si intravvede la sagoma del Museo, di cui non viene raffigurata la facciata, bensì l'allestimento della grande aula basilicale entro un tondo decorato da motivi vegetali.

L'impostazione della composizione non pare casuale; la firma in calce alla stampa riporta un nome di difficile lettura, a causa della grafia: F. Fruscalrice (?). Se costui sia stato esecutore dei disegni e/o del loro assemblamento, non è dato sapersi, almeno per il momento. In ogni caso, non si esclude che i monumenti riprodotti siano opera di autori diversi. Se quelli della parte centrale e di destra sembrerebbero attribuibili a uno stesso disegnatore, diversa pare la mano di chi ha composto la parte relativa ai monumenti che si affacciano sul fiume.

Nello specifico del tondo con la rappresentazione del lapidario, i reperti, sono appena appoggiati sul lato destro del salone. In posizione centrale, piuttosto arretrata, spicca la statua acefala e alle sue spalle due grandi doli; reperti lapidei ai lati della navata, tra cui si scorge a sinistra, in posizione di rilievo, il rocchio di colonna [17]; segue, forse, il grande capitello corinzio [18] e l'architrave con fregio a girali d'acanto e grifoni [19]. Tra gli intercolumni è possibile scorgere i "marmi letterati" (fig. 3b); la riproduzione sembra una sorta di schizzo del primo approntamento del Museo, in cui lo spazio pare articolato in modo da creare un gioco di simmetria, aprendo la visuale anche alle parti laterali. Frammenti lapidei e anfore con altri elementi "artistici", ovvero reperti scultorei, tra cui si può forse individuare, a destra, un busto maschile [20] e il ritratto femminile della cosiddetta Pomona [21], mentre, a sinistra, forse il torso di Pan [22]. Se la litografia è del 1889, si avrebbe la riproduzione dell'allestimento del Museo a un anno circa dalla sua inaugurazione. Se lo schizzo sia opera di Luigi Fressel, forse realizzato anche anteriormente al 1889, resta ulteriore argomento tutto da verificare.

Prestando invece attenzione al disegno del 1900 (fig. 4), successivo di poco più di dieci anni all'inaugurazione, l'apparato espositivo della basilica pare ritrarre fedelmente la descrizione stilata da Gian Carlo Bertolini: campeggia sempre al centro la statua femminile acefala, cui seguono a sinistra, il basamento di colonna con testa di Medusa [23], il rocchio di colonna; ancora i due grandi doli e il sarcofago degli sposi [24]. In primo piano, sulla sinistra si intravvede l'architrave con fregio a girali d'acanto e grifoni, mentre sulla destra si distingue il grande capitello corinzio. Il disegno presenta una prospettiva diversa rispetto al precedente, sviluppandosi in altezza, piuttosto che in profondità; in questo modo è ben visibile soprattutto la porzione descritta, che si conclude svelando il grande rosone sul retro facciata, sopra il portone secondario.

L'immagine del 1889 e il disegno del 1900, letti a corredo della nota di Gian Carlo Bertolini del 1895, sembrano suggerire un'idea del primo approntamento del Museo, il cui apparato espositivo non è di molto mutato nel tempo, soprattutto per quanto concerne l'articolazione del 'lapidario' al piano terra.

Tra le due guerre

Poche notizie riferiscono nel merito dell'allestimento del museo nei primi anni del nuovo secolo, periodo in cui dopo Gian Carlo Bertolini, Giulio Bariola mantenne solo il titolo di direttore. Tra il 1927 e il 1929 si succedettero nella Direzione del Museo Gian Ludovico Bertolini, a sostituzione del fratello, Monsignor Belli e don Ludovico Giacomuzzi. Il Museo restò aperto, nel periodo tra le due guerre, solo grazie alla presenza dei custodi, che interloquivano con i Soprintendenti, di fatto reggenti dell'Istituto: Giuseppe Pellegrini (1908-1918) e Ettore Ghislanzoni (1924-1934). Dal 1936 divenne Soprintendente Giovanni Brusin (1936-1952), che gestì l'attività di tutela, nel delicato momento del secondo conflitto mondiale, sia in Veneto, sia in Friuli. Solo al termine della guerra, nel 1945 venne nominato Conservatore onorario del Museo Arturo Grandis, ben presto sostituito da Paolo Lino Zovatto [25].

L'allestimento del museo dovette subire una vera e propria trasformazione nel 1914, alla vigilia dell'ingresso in guerra del Regno d'Italia; come si evince dalle note d'Archivio, il Soprintendente Pellegrini fornì indicazioni affinché i reperti allocati al piano superiore, soprattutto quelli più fragili, fossero spostati nella grande aula basilicale, all'interno dei sarcofagi. L'opera di salvaguardia proseguì negli anni successivi e, per ragioni di sicurezza, i reperti più importanti vennero trasferiti a Venezia o Firenze. Ancora, quelli rimasti vennero riposti in casse, nascoste in alcuni sarcofagi, oppure in un ripostiglio in cemento armato, appositamente costruito all'interno del museo. Nel 1925 alcuni sarcofagi contenenti manufatti nascosti durante la Prima Guerra Mondiale, erano ancora sigillati [26]. Nel periodo tra i due conflitti fu posta attenzione prevalentemente al riordino degli inventari.

Nel corso del secondo conflitto mondiale il museo divenne anche una sorta di rifugio; infatti, da una lettera del 7 dicembre 1945, si apprende che il magazzino [27] dei reperti era divenuto rifugio per sfollati, che successivamente dovette essere sgomberato per poter essere restituito alla sua funzione [28].

Inevitabilmente quindi, durante i due grandi conflitti, l'originario allestimento subì variazioni, di cui restano solo alcune note vergate da chi, in quegli anni, resse il Museo. I successivi lavori di ristrutturazione e risanamento portarono, inevitabilmente, con sé dei cambiamenti strutturali ed espositivi, di cui dà ragione un nucleo di foto, con tutta probabilità risalente agli anni Cinquanta, come si vedrà di seguito.

E. P.

Paolo Lino Zovatto: il riordino post bellico e una nuova concezione dello spazio espositivo

Il 25 luglio 1945 Gian Ludovico Bertolini, fratello di Gian Carlo, scrive al "chiarissimo e carissimo amico" Giovanni Brusin, all'epoca Soprintendente, e lo informa che dopo le dimissioni del prof. Grandis, "qui [a Portogruaro n.d.a], probabilmente verrà ad insegnare all'Istituto Marconi-Ginnasio-Liceo il prof. Zovatto che lei ben conosce. Mi pare che il posto di Direttore [del Museo n.d.a.] sarebbe bene e proficuamente affidato a lui giovane [trentacinquenne n.d.a.], appassionato e intelligente" [29]. È con queste lodi che Paolo Lino Zovatto, insigne studioso di archeologia cristiana, venne introdotto nell'ambiente portogruarese, divenendo di lì a poco Conservatore del Museo Nazionale Concordiese fino al 1964.

Al suo arrivo Zovatto si trovò ad affrontare e gestire la situazione di un museo, come accennato, 'reduce' dell'immediato dopoguerra; con lui iniziarono innanzitutto i lavori volti a riparare i danni bellici subiti dall'edificio e "al fine di procedere indi all'apertura del Museo con l'esposizione degli oggetti che, durante la guerra, erano ricoverati altrove" [30].

Il 18 marzo del 1946 il Soprintendente Brusin, in una missiva indirizzata a Zovatto, richiede se, tra le opere di riparazione, si sia potuta erigere una parete al primo piano del "c.d. magazzino del Museo" [31], così da ricavare un ambiente chiuso da adibire "quale biblioteca e ufficio del Conservatore del Museo" [32]; in merito non si possiedono altri riferimenti documentali, a confermare una siffatta destinazione del locale; in ogni caso, nelle riproduzioni fotografiche note, esso non compare comunque come sala espositiva. Risale a questo momento anche l'acquisto di nuove "bacheche" destinate al piano superiore. Con una nota del marzo 1946, il Soprintendente Brusin chiede a Zovatto informazioni circa l'allestimento degli oggetti all'interno delle vetrine e manifesta il desiderio di una visita in Museo, ad allestimento ultimato, in vista della nuova apertura [33]. Nel settembre del 1947 il Conservatore Zovatto comunica al Soprintendente la riapertura al pubblico della sede con un allestimento plausibilmente fedele a quello originario, se non altro per il grande salone; questo in ragione del fatto che gli interventi fin qui documentati hanno riguardato perlopiù il piano superiore. In proposito, note risalenti al 1948 forniscono indicazioni circa alcune migliorie da apportare al fine di rendere l'*antiquarium* più accogliente; curiose le disposizioni, nel dettaglio, del Soprintendente affinché il Conservatore provvedesse a rivestire le tavolette di cartone, su cui alloggiavano i reperti delle vetrine al primo piano, con tessuto "écru", "ché il cartone ormai chiazzato è crudo e brutto a vedersi" [34]. Poiché Zovatto non era riuscito a trovare la tela presso i commercianti di Portogruaro [35], fu proprio Brusin a provvedere alla spedizione da Padova, mezzo pacco assicurato, del tessuto nel quantitativo necessario, con la raccomandazione di applicare la stoffa sui cartoni con un risvolto di qualche centimetro sul rovescio [36].

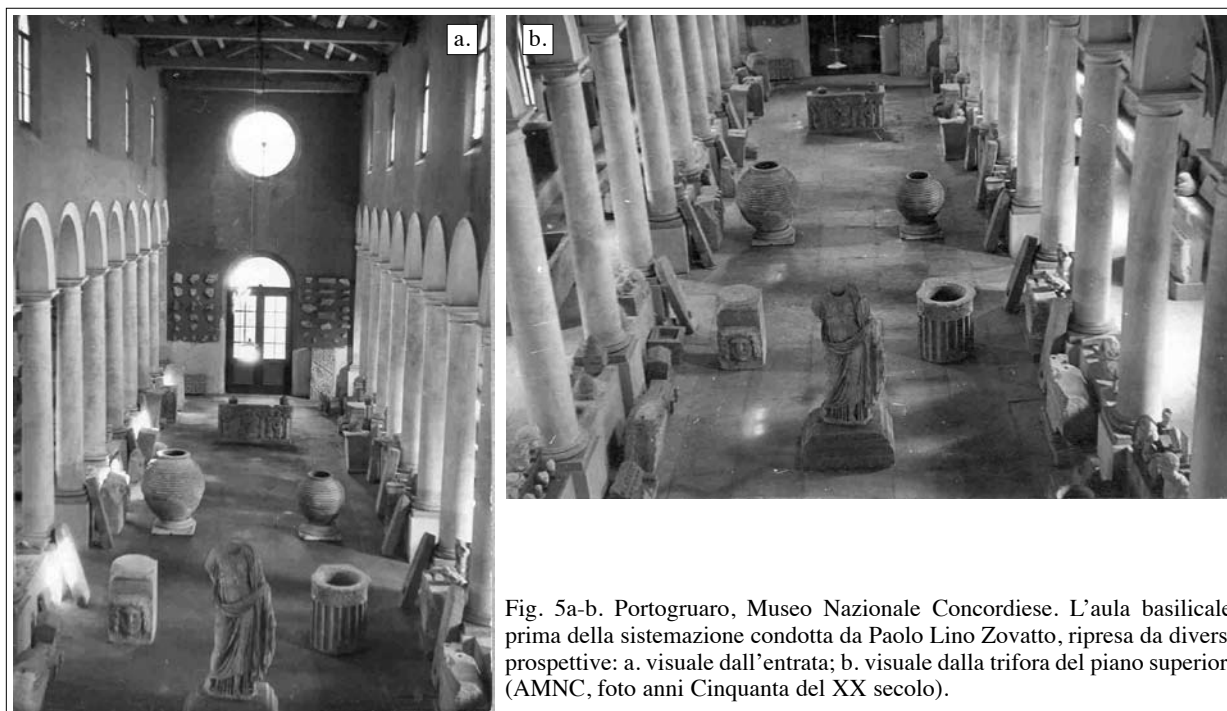



Fig. 5a-b. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. L'aula basilicale, prima della sistemazione condotta da Paolo Lino Zovatto, ripresa da diverse prospettive: a. visuale dall'entrata; b. visuale dalla trifora del piano superiore (AMNC, foto anni Cinquanta del XX secolo).

Contestuale al riordino fisico, negli anni compresi tra il 1949 e 1952 il Direttore iniziò a dedicarsi al 'riordino' della collezione; si occupò della revisione degli inventari [37], della catalogazione dei reperti, a partire da quelli inseriti nelle nuove vetrine [38], nonché, con l'aiuto dei custodi, del censimento del materiale presente in museo, al fine di stilare un elenco delle opere mancanti, probabilmente andate perdute già al tempo della Prima Guerra Mondiale.

Dopo la prima apertura del Museo, l'edificio dovette essere chiuso nuovamente; infatti l'impegno di Zovatto dovette dar seguito a lavori di manutenzione strutturale, di cui la struttura abbisognava in modo considerevole. Il 30 giugno 1953 ebbe inizio una prima serie di opere realizzate dal Genio Civile [39], che prevedevano il rifacimento degli intonaci, degli infissi e dell'impianto di illuminazione, nonché la sistemazione della facciata e delle tre stanze al piano superiore, come già accennato. Compiuti i lavori più urgenti il Museo riaprì il 12 ottobre 1953 (fig. 5a-b). L'immagine ritrae l'aula basilicale, già in parte rimessa in pristino; ma osservando nel dettaglio, si vede come i manufatti siano inclinati, appoggiati ai muriccioli, ovvero in una sistemazione non ancora definitiva. Si ritiene plausibile che l'immagine 'cristallizzi' il momento immediatamente successivo al termine dei lavori meramente strutturali, quando si iniziavano a disporre i manufatti lungo la navata centrale, secondo l'originario ordinamento, ovvero quello che si legge nella litografia del 1889 e nella stampa del 1900. Se ne potrebbe dedurre che questo era l'intendimento di Zovatto: riallestire il grande lapidario a partire dall'idea di Dario Bertolini, come confermano anche alcune foto, databili, con ogni

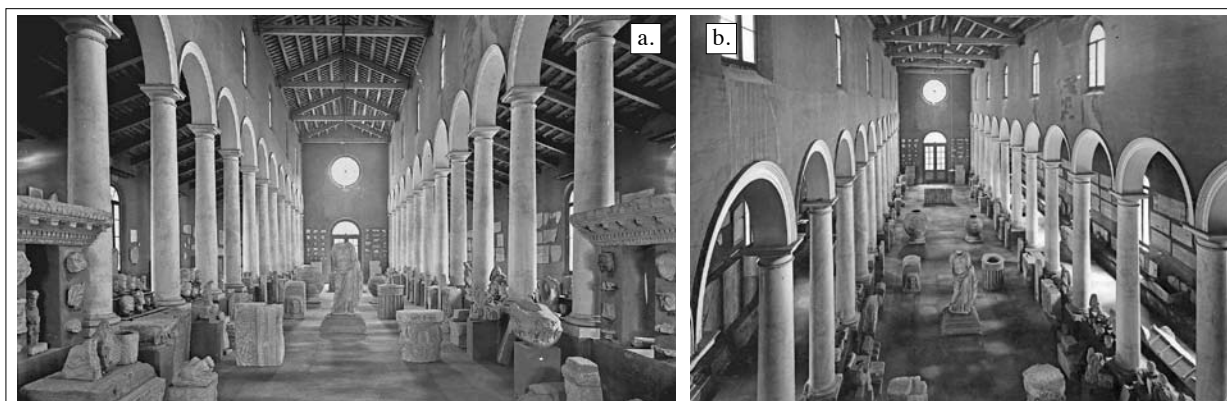



Fig. 6a-b. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. L'aula basilicale, dopo gli interventi la strutturali condotti da Paolo Lino Zovatto, riprese da diverse prospettive: a. visuale dall'entrata; b. visuale dalla trifora del piano superiore (AMNC, foto anni Cinquanta del XX secolo).

probabilità, al 1954 dove i reperti sono allocati in maniera definitiva (fig. 6a-b).

In seguito, la Soprintendente Forlati, succeduta a Brusin, invita Zovatto a "dar corso sollecitamente alla sistemazione del mosaico, dei monetieri e altri lavori riguardanti le opere d'arte" [40], limitando, per ragioni economiche, i lavori di riassetto del Museo. Bruna Forlati si riferisce a due mosaici pavimentali [41], a motivi geometrici, rinvenuti [42] nel terreno di proprietà di Furlanis Antonio nell'area urbana di Concordia Sagittaria, durante i mesi di febbraio e marzo 1933 [43]. In seguito alla cessione dei reperti alla Soprintendenza alle Antichità delle Venezie da parte del proprietario del fondo, i mosaici furono definitivamente strappati a fine agosto del 1934 e trasportati, dapprima nel cortile e, successivamente, nell'atrio del Museo [44].

Una foto documenta nel dettaglio la fase precedente alla definitiva messa a terra dei mosaici nella navata centrale: un mosaico a fianco alla scultura della Madonna, appeso provvisoriamente, senza grappe, al muro dell'atrio (fig. 7). Il restauro e la posa dei due tessellati furono affidati al mosaicista Giovanni Sambuco di Aquileia; egli si recò a Portogruaro per un primo sopralluogo, immediatamente dopo il 16 luglio 1953 e formulò un preventivo piuttosto elevato, ragione per cui il restauro fu limitato, con integrazioni a graffito e solo per le parti di contorno [45] (fig. 8a-b).

Leggendo con attenzione una delle foto (fig. 8b), si nota come la statua della Madonna in trono sia già addossata alla parete sinistra rispetto l'ingresso, sopra un basamento; l'immagine porta ad una serie di riflessioni. Probabilmente l'atrio, in ragione della

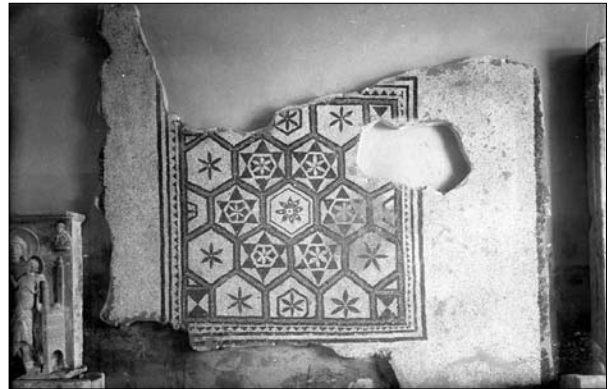



Fig. 7. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. Mosaici pavimentali, accanto alla Madonna in trono con Bambino, nell'atrio (AMNC, foto anni Cinquanta del XX secolo).

sua funzione di luogo primo di accoglienza del pubblico, dopo la sistemazione del piano superiore e prima degli interventi sull'edificio, fu uno dei primi ambienti ad essere 'musealizzato' secondo nuovi criteri, dal momento che, in precedenza non era destinato ad accogliere reperti. Infatti, già nel 1948 Paolo Lino Zovatto, secondo le indicazioni di Brusin, si adoperò per spostare uno stipite con decorazione vegetale [46], dalla stanza a destra dell'entrata, per collocarlo in atrio sulla destra dell'ingresso, dove si trova tuttora, su basamento del tutto simile a quello della Madonna in trono [47]. In relazione a quest'ultima, la documentazione nota porta a credere che, proprio nel corso dell'anno 1954, per volontà dello

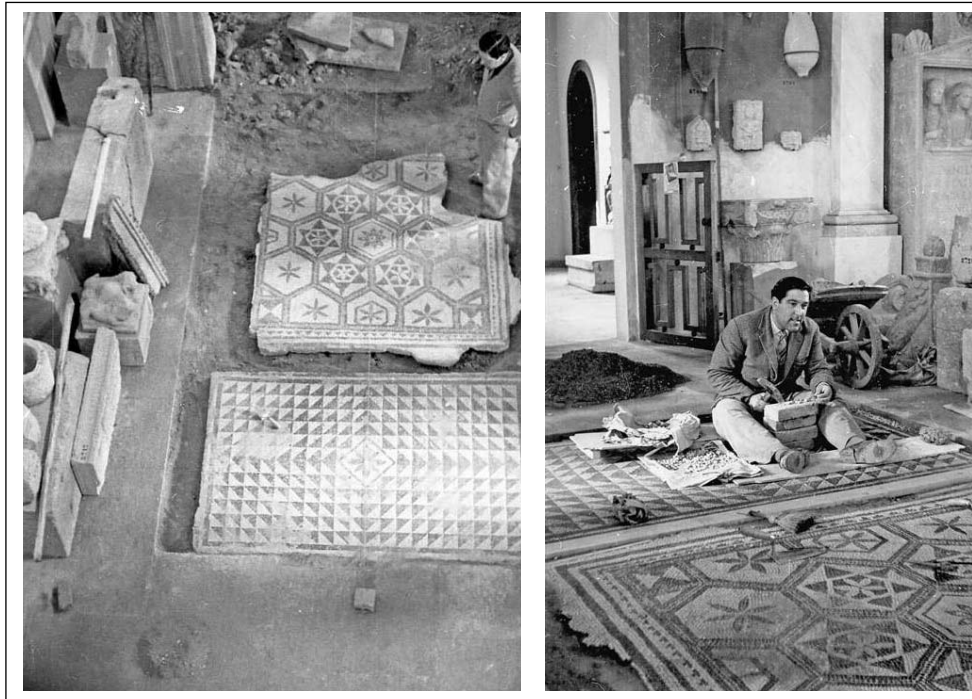



Fig. 8a-b. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. Mosaici pavimentali durante il restauro (AMNC, foto anni Cinquanta del XX secolo).

Fig. 9. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. La sistemazione dell'ara di *M. Acutius Noetus* nell'atrio (AMNC, foto anni Cinquanta del XX secolo).

Fig. 10. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. Mosaici pavimentali dopo il restauro (AMNC, foto anni Cinquanta del XX secolo).

stesso Zovatto, fosse stata collocata nel medesimo ambiente, in posizione centrale, l'ara di *M. Acutius Noetus* [48] (fig. 9), accanto, come oggi, alla trecentesca scultura della Madonna [49], ricavata da un frammento segato dell'ara stessa. Precedentemente la Madonna era posta nella "... stanza a destra... che è destinata agli oggetti medievali e moderni" [50], per essere spostata, negli anni Cinquanta nell'atrio, però alla destra della navata principale del Museo; mentre i tre lacerti dell'ara di Acutio Noeto, dopo il loro recupero e riconoscimento da parte di Dario Bertolini, come parte di un unico monumento, erano posti "... in fondo alla navatella sinistra..." [51]. Sempre nel 1954 l'ara fu restaurata e ricomposta *in loco*, dalla Soprintendenza alle Antichità delle Venezie [52] e i due manufatti vennero posti da Zovatto nell'atrio, per sottolineare il legame che vi corre dal 1314 [53], verosimilmente

Fig. 11. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. La sala centrale del piano superiore (AMNC, foto anni Cinquanta del XX secolo).

trasferendo, in questo momento, la Madonna dalla parete destra dell'atrio, a quella sinistra e innalzandola su un gradone. Sembra plausibile supporre che, allora sia avvenuto, anche lo spostamento della lastra raffigurante due littori e il *victimarius*, dalla navata centrale alla parete destra dell'atrio, dov'è tuttora.

Quindi, solo dopo l'allestimento dell'atrio, ovvero *post* 1954, è ammissibile ritenere che si sia provveduto alla sistemazione dei mosaici nella grande aula absidata (fig. 10). A conferma delle operazioni di riordino in atto nel Museo, Bruna Forlati, in una missiva del 30 marzo 1954, invitava monsignor Zovatto a provvedere ad una cernita; ovvero collocare i reperti medievali e moderni, già depositati nella sala alla destra dell'ingresso (fig. 1), nella nuova costruzione a ridosso del museo. Il patrimonio meramente archeologico, invece, doveva essere depositato nell'ambiente a destra dell'ingresso; si raccomandava, inoltre, che i pezzi andassero esposti in modo che fosse facilmente visibile il numero d'inventario [54].

Sempre nell'anno 1954, a completamento dell'allestimento del piano superiore, messo in atto già nel 1948, Zovatto si adoperò acquistando dei monetieri adeguati per esporre il materiale numismatico, fino ad allora chiuso in casse sigillate, le cui chiavi erano tenute in Soprintendenza a Padova e gli inventari a Venezia [55] (fig. 11). L'immagine propone i monetieri posizionati al centro stanza, un mobile addossato alla trifora e una vetrina bassa lungo la parete sud, contenente pesi di varia grandezza [56]; un'altra foto, raffigurante una vetrina contenete dei pesi e appoggiata alla trifora, sopra la quale insiste la piccola statua femminile panneggiata e acefala [57], documenta, invece, un diverso allestimento della sala, probabilmente da ascrivere ad un momento precedente (fig. 12).

Fig. 12. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. La sala centrale del piano superiore, con il dettaglio della trifora interna (AMNC, foto anni Cinquanta del XX secolo).

Inoltre, da una missiva del 22 luglio 1954, indirizzata da Zovatto alla Soprintendente Forlati, si viene a conoscenza che "i lavori di riduzione delle cinque vetrine vecchie sono stati eseguiti... così pure... i lavori delle due mensole e delle quattro basi" [58]. Da queste parole pare di poter interpretare che le vecchie vetrine al piano superiore siano state sostituite con delle nuove (fig. 13) e che siano state applicate alle pareti delle mensole, che dovevano sostenere quei reperti scultorei (fig. 14), in precedenza collocati nella navata centrale (fig. 15). Le "quattro basi" sembrerebbero, invece, riferirsi ai gradoni di supporto ai reperti collocati in atrio, ovvero il monumento della Madonna in trono e stipite di porta con girali, su basamento in pietra lavorata, l'ara di *Acutius Noetus* e la lastra con littori su base formata da più corsi di mattoni laterizi.

Nonostante gli sforzi profusi, a causa delle intemperie dell'inverno del 1954, il tetto del Museo lasciò filtrare dell'acqua, con il conseguente danneggiamento degli ambienti, rendendo quindi vani i lavori eseguiti dal Genio Civile l'anno precedente. Si resero pertanto necessari ulteriori opere di manutenzione per ovviare ai problemi di infiltrazioni di acque piovane. Da una lettera di Zovatto alla Soprintendenza alle Antichità delle Venezie - Ufficio Economato del 24 settembre 1954 si viene a conoscenza che proprio alla fine del mese iniziarono, ad opera dell'impresa Brussolo di San Donà di Piave, i lavori di riparazione del tetto [59]. Seguirono quelli approvati dal Genio Civile, che, in mancanza di fonti documentali d'archivio, pare abbiano comportato, al fine di evitare ulteriori danni derivanti dall'umidità, la chiusura del rosone sul retro facciata e il rialzo su strutture in laterizio di tutti i reperti precedentemente posti a terra. A conferma di ciò sovviene un appunto, vergato da Pierangela Croce Da Villa, in cui vengono elencati i principali lavori di ristrutturazione eseguiti in Museo, a partire dal 1937, tra cuiper l'appunto "la chiusura dell'occhio nel fondo della sala", operazione datata al 1955.

A conferma di quanto si è tentato di ricostruire, sovviene una foto (fig. 16); essa documenta come l'innalzamento su muretti in laterizio dei reperti lapidei sia stata anche l'occasione per lo spostamento di alcuni di essi. Si nota, infatti, che il basamento di colonna decorato con testa di Medusa è stato trasferito in fondo alla navata centrale, lungo il lato destro; al suo posto, si trova il grande capitello corinzio. Ancora, lo spostamento dei doli, uno in fondo alla navata centrale, l'altro in fondo a quella di sinistra; conseguentemente l'avanzamento verso il centro navata

Fig. 13. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. La sala laterale, a sinistra, del piano superiore (AMNC, foto anni Cinquanta del XX secolo).

Fig. 14. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. Dettaglio di elementi scultorei su mensole in legno, in una sala del piano superiore (AMNC, foto anni Cinquanta del XX secolo).

del sarcofago degli sposi. Nel merito sono di grande interesse alcune foto che testimoniano il restauro del sarcofago, avvenuto nel luglio 1955 [60], a seguito della nuova disposizione (fig. 17a-c). Quindi osservando le immagini, si nota come la prima sistemazione del sarcofago seguì ad un grossolano restauro, di cui al momento non si sono trovati riferimenti, che interessò in maniera pesante la parte inferiore del soggetto a destra e del nucleo centrale (fig. 17a). Nel momento dello spostamento, il restauro e le integrazioni furono rimosse (fig. 17b) e con la nuova sistemazione l'intera arca ricomposta ed integrata in maniera più regolare e 'pulita', ovvero priva di integrazioni aggiuntive (fig. 17c); se ad operare l'intervento fu, come per l'ara di

Fig. 15. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. Dettaglio di un nucleo di ritratti, nell'aula basilicale (AMNC, foto anni Cinquanta del XX secolo).

Fig. 16. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. L'aula basilicale, dopo il rialzo su strutture in laterizio (AMNC, foto anni Cinquanta del XX secolo).

a.

b.

c.

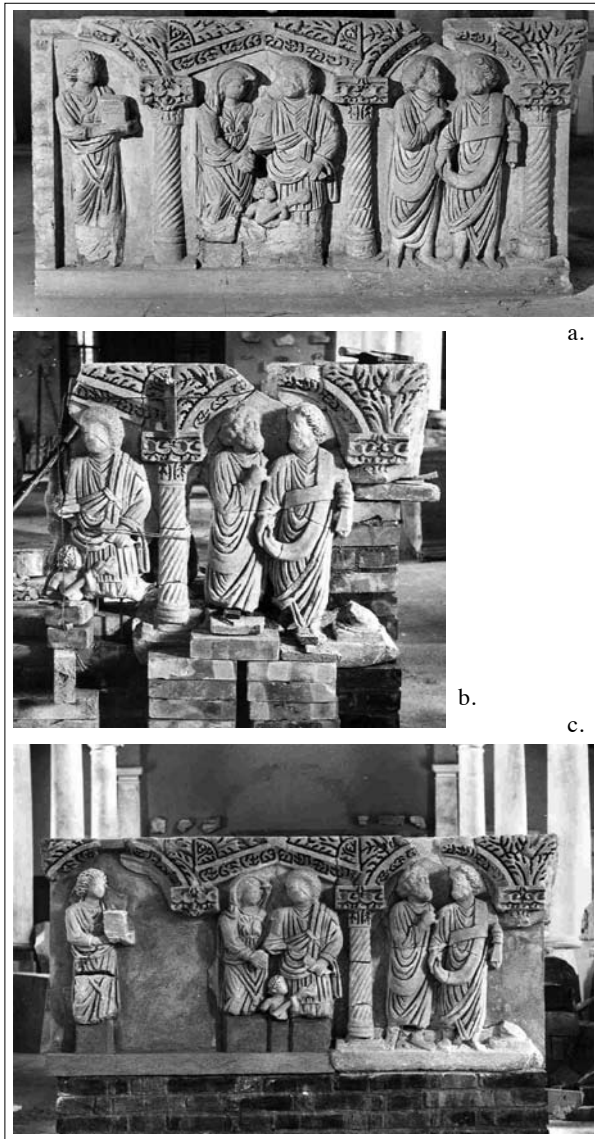



Fig. 17a-c. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. Il sarcofago degli sposi: a. prima del restauro; b. durante il restauro; c. dopo il restauro (AMNC, foto anni Cinquanta del XX secolo).

Acutio Noeto, la Soprintendenza alle Antichità delle Venezie non è dato sapersi; tuttavia in entrambi i casi si operò *in loco*, adottando i mezzi più idonei per la "messa in sicurezza" dei manufatti.

Da ultimo Zovatto fu impegnato nella collocazione, nello spazio in fondo alla navata centrale, del mosaico raffigurante le tre Grazie, rinvenuto, nei primi giorni di settembre 1958 [61]. Il mosaico venne strappato il 28 settembre 1959, con l'assistenza del tecnico Runcio del Museo di Aquileia e trasportato in Museo, dove la Ditta Bozza Guglielmo fu interpellata per la sua sistemazione. Esso doveva essere posto su un sottofondo di cemento armato, integrato da un pastellone nelle parti mancanti e protetto nelle due testate da una catenella in ferro battuto simile a quella già esistente per gli altri mosaici [62].

A conclusione di questo *excursus* si precisa che non sono state prese in esame le navate laterali del piano terreno, in quanto non è, al momento nota, documentazione fotografica di supporto. Infine, dalla lettura delle prime guide relative al Museo [63], si evincono elementi pertinenti l'allestimento curato dal Conservatore Paolo Lino Zovatto. Da ultimo, va rilevato come queste riportino, nella descrizione dell'atrio, anche la presenza di una grande aquila in pietra, coronamento di monumento funerario [64] e di una fontanella in marmo da giardino [65] e che la stanza a destra dell'atrio continui ad essere descritta ancora come magazzino [66].

Appare comunque evidente che l'allestimento di Zovatto non fu la fedele riproduzione di quello di tardo Ottocento; costituì piuttosto il punto di partenza del successivo grande momento di allestimento.

Gli anni Ottanta del secolo scorso: verso un Museo 'divulgativo'

Nel 1978 assunse la Direzione del Museo Nazionale Concordiese Pierangela Croce Da Villa; l'edificio venne chiuso l'anno successivo per indifferibili lavori di restauro eseguiti dal Genio Civile e dalla Soprintendenza Archeologica. Gli interventi riguardarono soprattutto la parte anteriore e posteriore dell'edificio; sul retro il Museo fu ampliato con la costruzione di cubature destinate ad Uffici e alla Direzione, cui si accede attraversando un piccolo portico.

Nel 1983 il Museo venne riaperto in occasione della mostra *Antichi bronzi di Concordia*, ma le sale d'esposizione al primo piano (divenute ormai tre) furono, terminata la mostra il 15 marzo, richiuse in attesa di nuovo allestimento. Il Museo così, dopo lunghi anni di lavori di risanamento, a causa sempre dell'umidità di risalita, e riallestimento, fu riaperto in via definitiva il 22 marzo 1986 (fig. 18).

La sistemazione del Museo riporta comunque all'intenzionalità dei precedenti allestimenti, almeno per quel che riguarda il grande salone, dove la forma basilicale "non ha permesso, dati gli spazi rigidamente scanditi, una articolata suddivisione cronologica-topografica del materiale se non a grandi linee (reperti dell'abitato e dalla necropoli romana nelle navate sinistra e centrale, reperti dal sepolcreto tardoantico in quella di destra)" [67]. All'allora Direttrice il merito di avere recuperato, a fini espostivi, la sala a destra dell'atrio, già "destinata agli oggetti medievali e moderni", se non magazzino [68]. In essa vengono collocati, su supporti metallo, una selezione di quegli elementi scultorei a tutto tondo – decorativi e onorari – prima esposti al piano superiore; in appositi monetieri, accuratamente progettati, una scelta di monete [69].

I cambiamenti maggiori hanno interessato i locali del piano superiore che, totalmente ristrutturati e rinnovati, ospitano ora tre sale espositive; vi è qui espo-

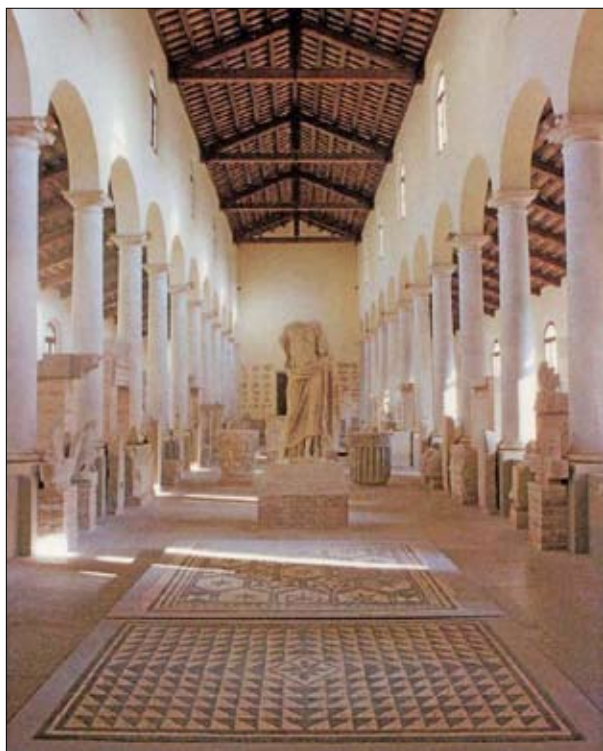



Fig. 18. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. L'aula basilicale, dopo la sistemazione condotta da Pierangela Croce Da Villa (AMNC, foto anni Novanta del XX secolo).

sto, in modo più articolato, entro vetrine di nuova acquisizione, il materiale minuto, tutto restaurato dal laboratorio della Soprintendenza Archeologica di Padova. Si è inoltre proceduto ad uno sfoltimento dei reperti, relegando in magazzino la collezione di numerosi pesi in pietra, ordinando il materiale per classi e cronologie.

In questo modo la sala centrale raccoglie manufatti in bronzo afferenti all'epoca preromana e romana; una sala laterale espone materiale minuto diviso per classi (vetri, gemme, ornamenti in ambra, lucerne, ceramiche e altri oggetti di uso quotidiano). Infine la seconda sala laterale ospita numerosi reperti emersi nel corso di scavi recenti (anni 1980-2000) in alcuni settori della città e nel territorio limitrofo; nonché una vetrina riservata all'insediamento protostorico sviluppatosi nel sito su cui sarebbe sorta *Iulia Concordia* [70].

L'apparato didascalico, assente nei precedenti allestimenti, oltre che per le vetrine, è stato elaborato per buona parte del materiale lapideo del salone al piano terra; tutte le iscrizioni sono chiosate da trascrizione e traduzione.

R.P.

Alcune considerazioni

La fondazione del Museo Concordiese avvenne in un momento in cui, una Direzione dedicata appositamente agli scavi ed ai Musei, in seno al Ministero dell'Istruzione Pubblica, era impegnata a rinnovare la legislazione in materia dei Beni Culturali, il cui programma prevedeva, tra l'altro, la creazione di Istituti Antiquari, ossia Musei atti a raccogliere, conservare, salvaguardare e tutelare il patrimonio artistico, superando la logica delle collezioni antiquarie settecentesche. Non va dimenticato, che questo Museo fu costruito *ex novo* e non, come in altri casi, riadattando ambienti dove erano già esposti materiali e reperti archeologici; si tratta del resto del primo Istituto Antiquario postunitario del Veneto, preceduto sul piano nazionale dal Museo Pigorini (1877) e anteriore, seppur di poco, del Museo Nazionale romano (1890).

La sua realizzazione risentì inevitabilmente del fervore culturale che animava l'*intelligentia* della seconda metà dell'Ottocento, frequentata da Dario Bertolini negli istituti culturali e nei salotti e intellettuali di Roma capitale; non privo di quello spirito cha animava, anche a livello locale, la compagine socio-culturale, gravitante tra Fratta e Portogruaro, di cui *Le confessioni di un italiano*, a firma di Ippolito Nievo, ben rappresentano uno spaccato. Con siffatte premesse è forse possibile comprendere un Museo pensato con una struttura dall'affascinante forma basilicale, imprescindibile testimonianza della concezione romantica che permeava la temperie storico-culturale del periodo.

Lo studio elaborato, ancora una volta, dimostra quanto una tale articolazione dello spazio non abbia consentito, nel tempo, modifiche o ampliamenti, sia nella struttura, sia nella organizzazione della collezione, rendendo così l'edificio una sorta di "museo di se stesso".

Partendo dall'esame della nota di Gian Carlo Bertolini del 1895, con il corredo di due immagini dell'epoca, si è tentato di delineare le caratteristiche dell'allestimento primo del Museo, rilevando quanto poco si discosti dall'attuale, almeno per il lapidario. Solo successivamente, negli anni in cui a reggerlo fu Paolo Lino Zovatto, si riscontrano alcune modifiche rilevanti dell'apparato espositivo, di cui si è cercato di ricostruirne le vicende, sia cronologicamente, con l'ausilio di fonti documentali dell'archivio storico del Museo, sia attraverso l'esame di importanti foto degli anni Cinquanta del Novecento, conservate presso l'archivio fotografico dello stesso.

Si osserva comunque come gli interventi più significativi siano da ricondurre alla salvaguardia e alla conservazione dei materiali, con il rialzamento su strutture in laterizio dei reperti lapidei posti a terra, o con l'impiego di grappe metalliche per l'esposizione delle lapidi, onde evitare i danni provocati dall'umidità, alla cui costante ingressione portò il rifacimento del tetto e la chiusura del rosone nella facciata posteriore; elemento che, a livello strutturale e anche per quanto concerne l'illuminazione, ha per certo mutato l'approccio all'allestimento. A questa intenzionalità riportano anche gli interventi operati da Pierangela Croce Da Villa, la quale si preoccupa ancora di risanare la pavimentazione del grande salone, e si

impegna per una migliore valorizzazione dei reperti, dedicando un'apposita sala alla piccola statuaria; non da ultimo, come si è visto, rinnova completamente le tre sale al piano superiore, secondo una concezione espositiva che arricchisca il Museo di una funzione divulgativa.

Al termine di questo lavoro si evince, quindi, che l'edificio e l'impianto espositivo, soprattutto del grande salone, mantengono complessivamente le caratteristiche dell'allestimento originario e laddove siano stati operati degli intervenenti, pare si possa individuare una razionalità di azione che risponde, da un lato, all'esigenza di fruizione e valorizzazione del patrimonio archeologico, dall'altro alla necessità della sua conservazione e tutela, qualora a rischio. Un'osservazione a margine merita la statua acefala [71], che, dalla fine Ottocento, campeggia sempre nella navata centrale, dell'aula absidale, simbolo ed espressione del Museo Nazionale Concordiese, in Portogruaro.

E.P., R.P.

Appendice

Nella tabella di seguito riportata sono indicati i diversi materiali, pertinenti la collezione del Museo Nazionale Concordiese; di tutti si trova il riferimento nelle tavv. 1-2, dove sono stati individuati, con relativo I.G., i pezzi riconosciuti. Alcuni sono menzionati nel testo (numero di I.G. in bianco), altri invece ricorrono solo nelle tavole (numero di I.G. in nero bordato di bianco).
Si è così cercato di ricostruire una sorta di tavola sinottica relativa allo spostamento che i reperti hanno subito nelle diverse fasi allestitive.
Per il riferimento alle immagini si rimanda a Di Filippo Balestrazzi 2012.

Legenda

Le caselle ombreggiate in grigio chiaro indicano i reperti citati nel testo, privi del riferimento al *Catalogo*, ma individuati nelle tavv. 1-2.
Le caselle ombreggiate in grigio scuro indicano i reperti non citati nel testo, ma individuati nelle tavv. 1-2.

	Reperto (I.G.)	Litografia 1889	Stampa 1900	Allestimento Zovatto (prima del rialzo delle strutture)	Allestimento attuale
Cat. 1	Statua femminile I.G. 231	Navata centrale, al centro	Navata centrale, al centro	Navata centrale, al centro	Navata centrale, al centro
	Doli globulari I.G. 227; 229	In fondo alla navata centrale allineati alle spalle della statua femminile acefala; il più grande a destra, l'altro a sinistra	Navata centrale, allineati alle spalle della statua femminile acefala; il più grande a destra, l'altro a sinistra	Navata centrale, allineati alle spalle della statua femminile acefala; il più grande a sinistra, l'altro a destra	In fondo alla navata centrale il più grande, l'altro in fondo alla navata sinistra
Cat. 73	Rilievo degli *apparitores* I.G. 181	La visione non è consentita, tuttavia con ogni probabilità si presume una collocazione nella navata centrale	La visione non è consentita, tuttavia con ogni probabilità si presume una collocazione nella navata centrale	Navata centrale, lato destro. Dal 1954 trasferimento in atrio, lato destro	Atrio, lato destro
Cat. 98	Ara di *F. Galla* I.G. 200	La visione non è consentita, tuttavia è documentata la collocazione nella navata centrale	La visione non è consentita, tuttavia è documentata la collocazione nella navata centrale	Navata centrale, lato destro, all'inizio della 2ª metà della navata	Navata centrale, lato destro, all'inizio della 2ª metà della navata
Cat. 145	Rocchio di colonna I.G. 8825	Navata centrale, in prima posizione lungo il lato sinistro	Navata centrale, dietro la statua femminile acefala, a destra	Navata centrale, dietro la statua femminile acefala, a destra	Navata centrale, dietro la statua femminile acefala, a destra
Cat. 153	Grande capitello corinzio I.G. 8741	Navata centrale, in seconda posizione lungo il lato destro	Navata centrale, davanti alla statua femminile acefala, a destra	Navata centrale, davanti alla statua femminile acefala, a destra	Navata centrale, dietro statua femminile acefala, a sinistra
Cat. 170	Architrave con fregio a girali d'acanto e grifoni I.G. 8728	Navata centrale, probabilmente in terza posizione lungo il lato sinistro	Navata centrale, davanti alla statua femminile acefala, a sinistra	Navata centrale, davanti alla statua femminile acefala, a sinistra	Navata centrale, lato sinistro al quarto intercolumnio

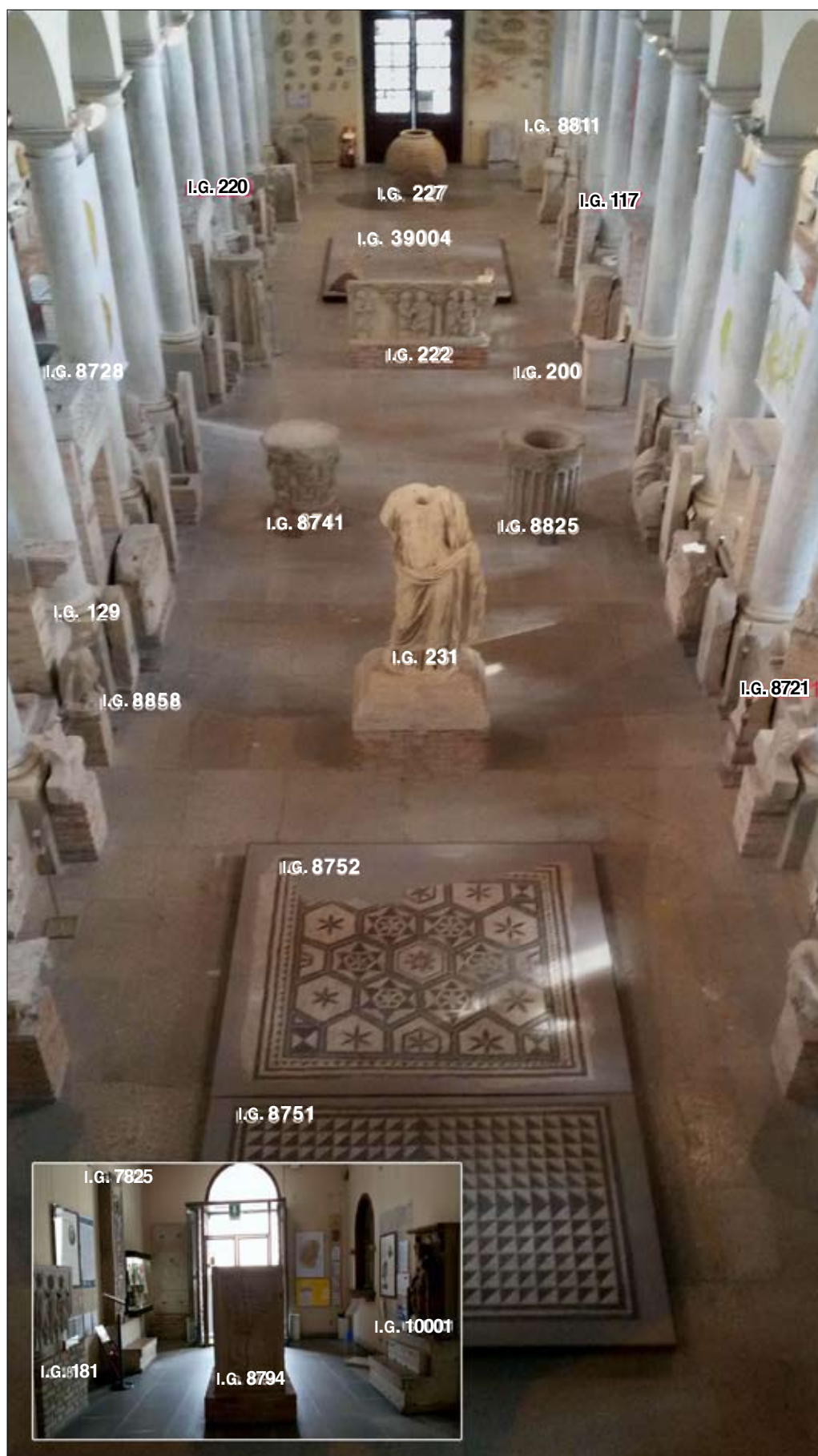
Cat. 23	Ritratto maschile I.G. 8740	Navata centrale, nel secondo intercolumnio di destra	La visione ai lati tra gli intercolumni non è consentita	Probabilmente nella navata centrale. Dal 1954 tresferito al piano superiore	Sala a destra dell'atrio
Cat. 15	Ritratto femminile (cosiddetta Pomona) I.G. 141	Navata centrale, nel secondo intercolumnio di destra	La visione ai lati tra gli intercolumni non è consentita	Navata centrale, nel secondo intercolumnio di sinistra. Dal 1954 trasferimento al piano superiore	Sala a destra dell'atrio
Cat. 7	Panisko I.G. 149	Navata centrale, nel secondo intercolumnio di destra	La visione ai lati tra gli intercolumni non è consentita	Navata centrale, nel secondo intercolumnio di sinistra. Dal 1954 trasferimento al piano superiore	Sala a destra dell'atrio
Cat. 146	Basamento con testa di Medusa I.G. 8811	Navata centrale, lato destro	Navata centrale, dietro statua femminile acefala, a sinistra	Navata centrale, dietro statua femminile acefala, a sinistra	In fondo alla navata centrale, lato destro
Cat. 151	Stipite con decorazione vegetale I.G. 7825	/ Attestato nella stanza a destra dell'atrio	/ Attestato nella stanza a destra dell'atrio	Nel 1948 trasferimento dalla stanza a destra dell'atrio con collocazione in atrio	Atrio, lato destro
	Pavimenti musivi a motivi geometrici I.G. 8751; 8752	/	/	*Post* 1954 sono da attribuire i lavori di posa e restauro all'entrata della navata centrale	Navata centrale, all'entrata
Cat. 94	Ara di *M. Acutius Noetus* I.G. 8794	/ Attestata nella stanza a destra dell'atrio	/ Attestata nella stanza a destra dell'atrio	Nel 1950 i tre frammenti si trovano in fondo alla navata sinistra. Nel 1954 ricomposizione dei frammenti con restauro e collocazione in atrio, al centro	Atrio, posizione centrale
Cat. 94	Madonna in trono con bambino I.G. 10001	/ Attestata nella stanza a destra dell'atrio	/ Attestata nella stanza a destra dell'atrio	Nel 1950 è attestata in atrio, lato destro. Nel 1954 viene spostata alla parete sinistra dell'atrio	Atrio, lato sinistro
Cat. 118	Sarcofago con scena di nozze I.G. 222	Probabilmente in fondo alla navata, ma la visione non è consentita	In fondo alla navata centrale, dopo i doli	In fondo alla navata centrale, dopo i doli	Navata centrale, in posizione centrale, dopo il grande capitello e il rocchio di colonna e prima del mosaico delle Grazie
	Pavimento musivo con rappresentazione delle tre Grazie I.G. 39004	/	/	/	In fondo alla navata centrale, prima del dolio più grande
Cat. 113	Aquila I.G. 8858	/	/	Navata centrale, nel quarto intercolumnio di destra. Nelle guide curate da Zovatto viene descritta in atrio	Navata centrale, lato sinistro, al terzo intercolumnio
Cat. 83	Fontana da giardino I.G. 129	/	/	Nelle guide curate da Zovatto viene descritta in atrio	Navata centrale, lato sinistro, al terzo intercolumnio
Cat. 176	Soffitto a cassettoni con rosoni I.G. 117	/	/	In fondo, murato al lato sinistro del portone sul retro, sotto ai frammenti vari di fregi architettonici	Navata centrale, lato destro, all'inizio della 2ª metà della navata
Cat. 174	Frammento di soffitto con rappresentazione del ratto di Ganimede I.G. 220	/	/	In fondo alla navata centrale, murato al lato destro del portone sul retro, sotto ai frammenti vari di fregi architettonici	Navata centrale, lato sinistro, all'inizio della 2ª metà della navata
Cat. 69	Rilievo con volto di Gorgone I.G. 8850	/	/	Navata centrale, murato alla struttura in laterizio, al primo intercolumnio di sinistra	Sala a destra dell'atrio

Cat. 58	Fregio con testa di Giove Ammone I.G. 155	/	/	Navata centrale, murato alla struttura in laterizio, al primo intercolumnio di sinistra	Sala a destra dell'atrio
Cat. 8	Silvano I.G. 8682	/	/	Navata centrale, in mezzo al primo intercolumnio di sinistra	Navata sinistra, in fondo sopra il gradone
Cat. 70	Rilievo con testa di Gorgone I.G. 154	/	/	Navata centrale, murato alla struttura in laterizio, al primo intercolumnio di sinistra	Sala a destra dell'atrio
Cat. 109	Coperchio di urna a forma di pira con fiamma ardente I.G. 8721	/	/	Navata centrale, all'altezza del primo intercolumnio di sinistra	Navata centrale, lato destro, in mezzo al terzo intercolumnio
Cat. 108	Copertura di ossuario con leoncini I.G. 8720	/	/	Navata centrale, a terra tra il primo e il secondo intercolumnio	Navata sinistra, lato destro, alla fine della 1ª metà della navata
Cat. 27	Ritratto maschile rilavorato (?) I.G. 146	La visione non è consentita, tuttavia con ogni probabilità si presume una collocazione nella navata centrale	/	Navata centrale, al secondo intercolumnio di sinistra	Magazzino
Cat. 12	Testa ritratto femminile I.G. 145	La visione non è consentita, tuttavia con ogni probabilità si presume una collocazione nella navata centrale	/	Navata centrale, al secondo intercolumnio di sinistra	Sala a destra dell'atrio
Cat. 31	Erma Doppia con protome di Satiro e Baccante I.G. 140	La visione non è consentita, tuttavia con ogni probabilità si presume una collocazione nella navata centrale	/	Navata centrale, al secondo intercolumnio di sinistra	Sala a destra dell'atrio
Cat. 29	Erma con busto di Menade I.G. 8680	La visione non è consentita, tuttavia con ogni probabilità si presume una collocazione nella navata centrale	/	Navata centrale, al secondo intercolumnio di sinistra	Sala a destra dell'atrio
Cat. 20	Ritratto maschile I.G. 8805	La visione non è consentita, tuttavia con ogni probabilità si presume una collocazione nella navata centrale	/	Navata centrale, al terzo intercolumnio di sinistra	Sala a destra dell'atrio
Cat. 13	Testa di donna diademata I.G. 8804	La visione non è consentita, tuttavia con ogni probabilità si presume una collocazione nella navata centrale	/	Navata centrale, al terzo intercolumnio di sinistra	Sala a destra dell'atrio
Cat. 9	Testa di Dioniso Giovane I.G. 8739	La visione non è consentita, tuttavia con ogni probabilità si presume una collocazione nella navata centrale	/	Navata centrale, al terzo intercolumnio di sinistra	Sala a destra dell'atrio
Cat. 68	Rilievo con testa di Gorgone I.G. 8796	/	/	Navata centrale, murato alla struttura in laterizio, al primo intercolumnio di destra	Sala a destra dell'atrio
Cat. 14	Ritratto femminile I.G. 164	La visione non è consentita, tuttavia con ogni probabilità si presume una collocazione nella navata centrale	/	Navata centrale, murato alla struttura in laterizio, al primo intercolumnio di destra	Sala a destra dell'atrio

Tav. 1. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. L'aula basilicale, prima della sistemazione condotta da Paolo Lino Zovatto, comprensiva di una selezione di elementi scultori comparati con quelli esposti attualmente nella sala a destra dell'atrio (rielaborazione grafica di Albino Bencardino).

Nella pagina a fronte

Tav. 2. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. Foto attuale dell'aula basilicale dalla trifora del piano superiore, comprensiva anche dell'atrio (rielaborazione grafica di Albino Bencardino).

I.G. 8811
I.G. 220
I.G. 227
I.G. 117
I.G. 39004
I.G. 8728
I.G. 222
I.G. 200
I.G. 8741
I.G. 8825
I.G. 129
I.G. 231
I.G. 8858
I.G. 8721
I.G. 8752
I.G. 8751
I.G. 7825
I.G. 10001
I.G. 181
I.G. 8794

NOTE

[1] Circa la storia del Museo si veda più diffusamente BOLDRIN MAZZUGGIA 1994, pp. 45-46; PETTENÒ 2004, pp. 143-145; PETTENÒ 2007, pp. 31-47; PETTENÒ 2009a, pp. 50-52; PETTENÒ c.s.
[2] In merito ai progetti del Museo si veda PETTENÒ c.s.
[3] MASIELLO 2004, pp. 263-265. Sulle ragioni della forma di basilica paleocristiana si veda anche PETTENÒ c.s.
[4] Da Dario Bertolini a Giuseppe Fiorelli, Portoguaro 12 gennaio 1883. Minuta (AMNC).
[5] Si tratta di cinque raccoglitori di foto, non tutte pertinenti al Museo, dove però alcuni scatti sono doppi.
[6] Gian Carlo Bertolini alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, 26 agosto 1895, prot. 49. Risposta alla Circolare del 6 giugno 1895, n. 46. Minuta (AMNC).
[7] La pianta, realizzata dall'ingegner Bon, non è, al momento, nota; comunque tutta la documentazione progettuale del Museo è conservata presso il Comune di Portogruaro, mentre nulla resta in Museo.
[8] Gian Carlo Bertolini, nel trasmettere la pianta, afferma di aver aggiunto nella stessa "*alcune illustrazioni*", cui, pare proprio si possano riferire le lettere presenti, a chiosa, nel testo.
[9] Per un'esaustiva analisi sulla destinazione delle stanze e comparazione con l'articolazione attuale si veda PETTENÒ c.s.
[10] La trascrizione per esteso del testo è riportata in PETTENÒ c.s.
[11] Sulla vicenda della lapide commemorativa del Museo esiste presso l'Archivio storico una fitta corrispondenza tra Gian Carlo Bertolini e il Ministero; invece, circa le indicazioni di provenienza dei reperti ed eventuali donatori non si è riscontrata traccia nella documentazione. In proposito si veda PETTENÒ, VIGONI, 2013, pp. 27-28, soprattutto nota 16; PETTENÒ c.s.
[12] DI FILIPPO BALESTRAZZI 2012, pp. 17-19, Cat. 1 (I.G. 231).
[13] DI FILIPPO BALESTRAZZI 2012, pp. 87-91, Cat. 73 (I.G. 181).
[14] DI FILIPPO BALESTRAZZI 2012, pp. 119-121, Cat. 98 (I.G. 200).
[15] Si osserva che quattro degli edifici riprodotti sulla sinistra della litografia, si affacciano sull'attuale via del Seminario (*Palazzo Persico*, *Palazzo Segatti-Del Negro*, *Albergo Italia Palazzo degli Uffici Governativi*), mentre la Piazza e il Palazzo comunale danno sulla parallela via Martiri della Libertà. Inoltre L'immagine ritrae tre edifici eretti su progetto di Antonio Bon: le *Scuole Elementari*, la *Facciata del Cimitero e il Museo Concordiese*.
[16] In alcuni casi sembra accentuata la volontà di questa resa; mediante una sorta di "escamotage" le varie riproduzioni vengono riproposte come veri e propri disegni tracciati su fogli dal bordo ripiegato, talora usato come punto per glossare l'edificio o il monumento raffigurato
[17] DI FILIPPO BALESTRAZZI 2012, pp. 173-174, Cat. 145 (I.G. 8825).
[18] DI FILIPPO BALESTRAZZI 2012, pp. 187-189, Cat. 153 (I.G. 7).
[19] DI FILIPPO BALESTRAZZI 2012, pp. 202-203, Cat. 170 (I.G. 8723; 8728).
[20] DI FILIPPO BALESTRAZZI 2012, pp. 49-51, Cat. 23 (I.G. 8740).
[21] DI FILIPPO BALESTRAZZI 2012, pp. 38-39, Cat. 15 (I.G. 141).
[22] DI FILIPPO BALESTRAZZI 2012, pp. 23-24, Cat. 7 (I.G. 149).
[23] DI FILIPPO BALESTRAZZI 2012, pp. 174-177, Cat. 146 (I.G. 8811).
[24] DI FILIPPO BALESTRAZZI 2012, pp. 142-146, Cat. 118 (I.G. 222).
[25] MASCARIN 2006, pp. 39-40.
[26] MARCHESE 2004, p. 157.
[27] Non essendo meglio specificato è da intendersi il magazzino, corrispondente alla sala a destra dell'atrio, tanto quello al primo piano. Va comunque precisato che nel 1941 l'edificio del Museo fu accresciuto di un'ulteriore parte posteriore, verso il Lemene, destinata a magazzino, com'è ancora oggi.
[28] Giovanni Brusin a Paolo Lino Zovatto, 7 dicembre 1945, prot. 928 (AMNC).
[29] Gian Ludovico Bertolini a Giovanni Brusin, 25 luglio 1945 (Archivio Sabap ve-met).
[30] Giovanni Brusin a Paolo Lino Zovatto, 7 marzo 1946, prot. 439 (AMNC).
[31] La planimetria redatta dall'ingegner Bon nel 1884 per la progettazione del Museo prevedeva tre ambienti al piano superiore; considerato che, durante il periodo bellico, gli oggetti ivi custoditi erano stati ricoverati in salvo in casse e i locali riutilizzati per altre, incombenti esigenze, è ragionevole pensare che il corso degli eventi possa aver modificato la conformazione e destinazione degli spazi, dando ragione, per l'appunto, dell'esistenza di un magazzino anche al primo piano.
[32] Giovanni Brusin a Paolo Lino Zovatto, 18 marzo 1946, prot. 477 (AMNC).
[33] Giovanni Brusin a Paolo Lino Zovatto, 18 marzo 1946, prot. 479 (AMNC).
[34] Giovanni Brusin a Paolo Lino Zovatto, 8 marzo 1948, prot. 2468 (AMNC).
[35] Paolo Lino Zovatto a Giovanni Brusin, 11 marzo 1948, Minuta (AMNC).
[36] Giovanni Brusin a Paolo Lino Zovatto, 16 marzo 1948, prot. 2505; risposta al foglio n. 33 dell'11 corrente. (AMNC). Brusin proseguiva con le indicazioni, precisando, in una nota del 20 gennaio 1949 (AMNC), che "i numeri d'inventario dei singoli oggetti siano in vista il meno possibile, onde quelli di alcuni pezzi andranno senz'altro tolti e spostati. Però a consentire la verifica dei pezzi, per ragioni d'inventario o d'altro, in qualsiasi momento e con facilità". Fece quindi riportare a matita, a tergo di ogni tavoletta, i singoli numeri d'inventario. Non si esclude, come si evince da una foto degli anni Cinquanta, che la sistemazione dei reperti su tavole rivestite di tessuto permanga anche quando furono cambiate le vetrine (fig. 13).
[37] In proposito si veda MARANO, PETTENÒ 2008, pp. 226-231 e PETTENÒ 2009a, pp. 54-56.
[38] A tal proposito è utile riportare per esteso le parole del Soprintendente Brusin: "Tutti gli oggetti in ispecie delle nuove vetrine che non recano segnato il proprio numero d'inventario, lo dovranno ricevere quanto prima. Basteranno dei piccoli rettangoli cartacei con scritto sopra il numero dell'oggetto, rettangoli da incollare sull'oggetto o in immediata prossimità del medesimo. Questo secondo caso vale per ispecie per le antichità fissate sulle tavolette. Non va assolutamente che, per verificare un numero, le dette tavolette debbano essere levate dalla vetrina e debbano essere ogni volta rivoltate a constatare l'ubicazione del relativo oggetto. Raccomando all'uopo la massima sollecitudine e la massima attenzione." Da Giovanni Brusin a Paolo Lino Zovatto, 16 febbraio 1952, prot. 456 (AMNC).
[39] Va ricordato che l'edificio era passato al Demanio nel 1937.
[40] Bruna Forlati a Paolo Lino Zovatto, 6 agosto 1953, prot. 3030 (AMNC).
[41] Le parole della Soprintendente sembrerebbero riferirsi a un mosaico; tuttavia sono documentati due pavimenti tessellati i quali, fin dal loro rinvenimento, sono trattati sempre contestualmente.
[42] La notizia della scoperta risale al 1895 e in proposito si veda BERTOLINI 1895, p. 194.
[43] Ludovico Giacomuzzi alla Soprintendenza alle Antichità, 22 febbraio e 15 marzo 1933 (Archivio Sabap ve-met).
[44] Il custode incaricato Mior Giovanni alla Soprintendenza alle Antichità, 4 ottobre 1934 (Archivio Sabap ve-met).
[45] Bruna Forlati a Paolo Lino Zovatto, 6 agosto 1953, prot. 3031 (AMNC).
[46] DI FILIPPO BALESTRAZZI 2012, pp. 183-186, *Cat. 151* (I.G. 7825).
[47] Nel merito, Brusin si informava se il lavoro fosse già stato

eseguito da Zovatto stesso, se intendesse farlo con un muratore e con l'aiuto dei custodi o, ancora, se preferisse che venisse mandasse sul posto l'assistente Runcio di Aquileia. Giovanni Brusin a Paolo Lino Zovatto, 6 agosto 1948, prot. 226 (AMNC).

[48] Di Filippo Balestrazzi 2012, pp. 111-114, *Cat. 94* (I.G. 8794).

[49] Di Filippo Balestrazzi 2012, pp. 111-114, *Cat. 94* (I.G. 10001).

[50] Bertolini 1892, p. 229: "... le produzioni dell'arte nelle varie sue forme. All'incuria degli individui hanno in parte supplito gli enti collettivi che nel medio evo vennero costituendosi anche nei centri minori... Ad ovviare, per quanto è ancora possibile, la dispersione dei pochi resti artistici della nostra città, si è provveduto colla stanza del Museo di cui ho fatto cenno, nella quale o per dono, o per acquisto, o per deposito, vengono raccolti tutti quelli che la demolizione il ristuaro od altro accidente fanno staccare dal primitivo lor posto"; si veda la lettera di Gian Carlo Bertolini 1895.

[51] Zovatto 1950, p. 65. Circa la storia dei due manufatti si veda Bertolini 1892, Pettenò 2009b, pp. 165-188; Pettenò, Rinaldi 2011, pp. 65-70; Pettenò 2013, pp. 196-198; Pettenò c.s.

[52] La data dell'intervento è incisa sulla base dell'ara. In proposito si veda Pettenò 2009b, p. 166, nota 4.

[53] Zovatto 1956, p. 660.

[54] Bruna Forlati a Paolo Lino Zovatto, 30 marzo 1954, prot. 781 (AMNC).

[55] Paolo Lino Zovatto a Bruna Forlati, 22 febbraio 1954, prot. 57; risposta al foglio n. 449 del 17 corrente (AMNC).

[56] La foto sembrerebbe discostarsi dalla descrizione della sala fornita nella guida al Museo, curata da Brusin e Zovatto nel 1960, in cui il nuovo monetiere viene descritto, invece, addossato alla parete nord, lato di cui la foto non permette la visione.

[57] Di Filippo Balestrazzi 2012, pp. 19-21, *Cat. 2* (I.G. 8808).

[58] Da Paolo Lino Zovatto a Bruna Forlati, 22 luglio 1954, prot. 219; risposta al foglio n. 994 del 12 corrente (AMNC).

[59] Paolo Lino Zovatto a Bruna Forlati, 24 settembre, 1954 (AMNC).

[60] La data è stata recuperata dal cartoncino su cui sono applicate le foto; purtroppo non è stato possibile rinvenire conferma nelle fonti documentali.

[61] Si tratta di un rinvenimento fortuito, durante lo scavo di una fognatura in proprietà comunale in via Urloni a Concordia Sagittaria, alla profondità di circa 50-80 cm.

[62] Ditta Bozza Guglielmo alla Soprintendenza delle Antichità delle Venezie, 27 gennaio 1960.

[63] Brusin, Zovatto 1960; Zovatto, 1965.

[64] Di Filippo Balestrazzi 2012, pp. 135-136, *Cat. 113* (I.G. 8858).

[65] Di Filippo Balestrazzi 2012, pp. 100-102, *Cat. 83* (I.G. 129).

[66] In esso trovano posto tra l'altro anfore, un mattone iscritto del 66 d.C., tegole, mattoni col marchio di fabbrica, urne cinerarie, capitelli altomedievali, patere e formelle in terracotta del periodo romanico e gotico, queste ultime ora conservate, in deposito, presso il Museo della Città, allestito presso la Torre di Sant'Agnese.

[67] Croce Da Villa 1986, p. 183.

[68] I materiali "moderni", un tempo, alloggiati in questa stanza sono stati depositati presso il Museo della Città, nella Torre di Sant'Agnese, a Portogruaro (*Il Museo della Città* 1999). La stanza ospitava anche una vetrina dedicata ad una piccola sezione di armi, quali asce in pietra, punte di freccia in selce d'epoca preistorica, un gladio con fodero in ferro decorato ad agemina e una spada con impugnatura in avorio. Da qualche anno la vetrina è stata rimossa e il gladio del I secolo d.C., rinvenuto presso il ponte romano in Concordia, è andato a costituire, dall'anno 2010, parte dell'allestimento della Sala dedicata alla Via Annia presso l'Area Archeologica di Concordia Sagittaria. Nel merito Pettenò, Vigoni 2011, pp. 237-274.

[69] In proposito, si veda Croce Da Villa 1986, p. 184.

[70] In dettaglio, si veda Croce Da Villa 1986, p. 183-184.

[71] In proposito si veda Pettenò c.s.

BIBLIOGRAFIA

Bertolini D. 1874 – *Scavi concordiesi*, "Bulletino dell'Istituto di corrispondenza archeologica", 46, pp. 18-39.

Bertolini D. 1892 – *Un alto rilievo portogruarese del secolo XIII*, "Arte e storia", 11, 8, pp. 59-61.

Bertolini G.C. 1895 – *Concordia Sagittaria – Pavimenti in mosaico scoperti nell'area della antica città*, "Notizie degli Scavi di Antichità", p. 194.

Brusin G., Zovatto P.L. 1960 – *Monumenti romani e cristiani di* Iulia Concordia, Pordenone.

Boldrin Mazzuggia L. 1994 – *Dario Bertolini. 1823-1894*, in *Lo scavo della Pieve di S. Martino, Nuove testimonianza sull'antica comunità rurale di Giussago*, S. Michele al Tagliamento (Venezia), pp. 33-54.

Croce Da Villa P. 1986 – *Portogruaro. Riapertura del Museo Nazionale Concordiese*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", 2, pp. 182-184.

Di Filippo Balestrazzi E. 2012 – *Catalogo della scultura e decorazione architettonica del Museo Nazionale Concordiese*, Roma.

Immaginare l'antico 2016 – *Immaginare l'antico. Disegni e fotografie di* Iulia Concordia *tra Ottocento e Novecento,* Catalogo della mostra (Concordia Sagittaria, 17 dicembre 2016 – 28 maggio 2017), a cura di A. Vigoni, L'Album 21, Padova.

Marano L., Pettenò E. 2008 – *Un contributo per la storia del Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro: la revisione degli Inventari relativi alla collezione storica*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", XXIV, pp. 226-231.

Marchese g. 2004 – *Gian Carlo Bertolini: l'eredità di un nome e di un territorio,* in *I Bertolini, i libri, gli uomini,* Portogruaro, pp. 149-162.

Mascarin F. 2006 – *Linee per una storia degli studi di Concordia e bibliografia concordiese*, L'Album 12.2, Gruaro (Venezia).

Masiello E. 2004 – *Il Museo Nazionale Concordiese (Ve). Un pregevole esempio di "museo-monumento" tardo ottocentesco*, in *Archeologia del museo. I caretteri originali del museo e la sua documentazione storica fra conservazione documentazione*, a cura di F. Lenzi e A. Ziffero, Bologna, pp. 257-270.

Museo della città 1999 – *Museo della Città – Torre di Sant'Agnese*, Comune di Portogruaro, Portogruaro (Venezia).

Pettenò 2004 – *Dario Bertolini e l'attualità della sua ricerca,* in *I Bertolini, i libri, gli uomini,* Portogruaro, pp. 137-147.

PETTENÒ E., 2007 – *La colonia di* Iulia *Concordia e la "collezione" del Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro*, in Vasa Rubra 2007, pp. 29-50.
PETTENÒ E. 2009a – *La collezione glittica del Museo Nazionale Concordiese*, in "*Incise a perfezione*". *La collezione glittica del Museo Concordiese*, a cura di E. PETTENÒ, Portogruaro (Venezia), pp. 47-63.
PETTENÒ E. 2009b – *La "Madonna in trono con Bambino di Portogruaro". Memoria dell'antico al Museo Nazionale Concordiese*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", 5, 1, pp. 165-188.
PETTENÒ E. c.s. – *Il Museo Nazionale Concordiese: ritrovamenti, acquisti, donazioni. Dietro gli oggetti, le storie*, in *Momenti e problemi della scultura di* Iulia Concordia *e di Aquileia*, Giornata di studio (Udine - Palazzo Mangilli-Del Torso 2013), a cura di L. SPERTI, RdA Supplementi, 31, Roma c.s.
PETTENÒ E., PAULETTO R. 2015 – *Scavare nei Musei. Appunti, note e osservazioni circa le planimetrie del "Sepolcreto delle Milizie*", in *Scavare nei Musei. Elementi di novità e questioni di metodo*, Atti del Convegno (Aquileia, 7 giugno 2013), a cura di M. BUORA e S. MAGNANI, "Quaderni friulani di archeologia", XXV, pp. 79-94.
PETTENÒ E., RINALDI F. 2011 – *Memorie da* Iulia Concordia. *Un percorso attraverso le forme del riuso e del reimpiego dell'antico*, L'Album 18, Padova.
PETTENÒ E., VIGONI A. 2011 – *Una* Gräberstraße *a* Iulia Concordia, in *Iulia Concordia. Per un aggiornamento dei dati: le ultime scoperte dalle indagini lungo la via Annia*, in *Via Annia, II. Adria, Padova, Altino, Concordia, Aquileia. Progetto di recupero e valorizzazione di un'antica strada romana*, Atti della giornata di studio (Padova, 17 giugno 2010), a cura di F. VERONESE, Padova, pp. 237-274.
PETTENÒ E., VIGONI A. 2013 – *Riscoprire* Iulia Concordia. *Nuovi dati da vecchi scavi: il Fondo Frattina*, L'Album 19, Padova.
Vasa Rubra 2007 – Vasa Rubra. *Marchi di fabbrica sulle terre sigillate di* Iulia Concordia, a cura di E. PETTENÒ, Padova.
VIGONI A. 1994 – *Il centro urbano antico di Concordia Sagittaria*, Pravisdomini (Pordenone).
ZOVATTO P.L. 1950 – *Antichi monumenti cristiani di* Iulia Concordia, Città del Vaticano (Monumenti di Antichità cristiana, II s. VII), 1950.
ZOVATTO P.L. 1956 – *Una scultura trecentesca tratta da un monumento romano*, in *Studi in onore di Aristide Calderoni e Roberto Paribeni*, vol. III, Milano (Studi di Archeologia e di Storia dell'Arte antica), pp. 657-665.
ZOVATTO P.L. 1965 – *Guida del Museo e della città di Portogruaro*, Portogruaro.

Riassunto

La documentazione d'Archivio del Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro ha consentito di ricostruire "storie" che parevano dimenticate. Documenti e immagini sono dunque fonti documentarie di fondamentale importanza, a partire dai quali è possibile ricostruire non solo i vari allestimenti degli ambienti del Museo dal 1889, ma anche gli spostamenti dei reperti stessi. A partire da illustrazioni e foto si cercherà di presentare sostanzialmente i tre momenti allestitivi del Museo Concordiese.

Parole chiave: Museo Concordiese; documentazione fotografica; allestimento; Dario Bertolini; Paolo Lino Zovatto.

Abstract: The National Museum of Concordia in Portogruaro. An anthology of a story in pictures

Documentary evidence from the archive of the Concordiese National Museum in Portogruaro let us reconstruct some "stories" that seemed to be forgotten. Documents and pictures are therefore sources of great importance, with which we can retrace not only the set-up of each room in the Museum since 1889, but even the movements of the finds. Analysing pictures and photos we will try to present the three mean phases of the Concordiese Museum.

Keywords: Museo Concordiese; photographical documentation; Dario Bertolini; Paolo Lino Zovatto.

Roberta Pauletto _ Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro
Polo Museale del Veneto
roberta.pauletto@beniculturali.it

Elena Pettenò _ Soprintendenza Archeologia del Veneto
elena.petteno@beniculturali.it

ALTINO ROMANA ATTRAVERSO L'OBBIETTIVO FOTOGRAFICO DI ALESSIO DE BON

Giovannella *CRESCI MARRONE*, Margherita *TIRELLI*

L'album fotografico di Alessio De Bon, che è oggetto del nostro studio, è stato da noi rinvenuto nel 2009, allorché era in corso di preparazione il sesto convegno di Studi Altinati dal titolo "Altino dal cielo: la città telerivelata" i cui Atti sono stati editi nel 2011 [1]. Scopo del congresso era quello di ricostruire la fisionomia urbanistica della città, comparando con le risultanze delle evidenze archeologiche e la cartografia storica le eccezionali immagini della campagna di telerilevamento condotta nel 2007 dal Dipartimento di Scienze della Terra dell'Università di Padova la quale, nell'ambito del progetto *Arcus* dedicato alla via Annia, aveva consentito per la prima volta la visualizzazione di circa un terzo dei resti dell'insediamento antico. In tale occasione, allo scopo di delineare la *Forma urbis* di Altino romana attraverso una comparazione fra le nuove evidenze e il riesame dell'intera documentazione relativa al sito conservata negli Archivi del Museo [2], era stata presa in esame una planimetria quotata della città redatta da Alessio De Bon che recava, senza indicazione della data, il logo e l'intestazione del Reale Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti di Venezia.

Come è noto, egli era il topografo a cui la Regia Commissione per le vie romane del Reale Istituto Veneto aveva affidato, negli anni Trenta del secolo scorso, il compito di ricostruire il tracciato della via Claudia Augusta Altinate che collegava il porto adriatico al fiume Danubio, come recita il famoso miliario di Cesiomaggiore [3]; compito assolto brillantemente nella pubblicazione edita nel 1938, la quale ha ricevuto nel 2001 una ristampa anastatica arricchita da una postfazione di Guido Rosada [4].

Fra i non pochi meriti da attribuire alla ricerca di De Bon in area altinate, scrupolosamente condotta ed altrettanto documentata, non si può non ricordare l'innovativa ricostruzione del primo segmento disassato della Claudia Augusta e del suo innesto nel rettifilo dell'Annia ai margini settentrionali della città, che troverà puntuale conferma a settant'anni di distanza nell'evidenza della fotointerpretazione [5].

La disponibilità del dott. Carlo Urbani dell'Istituto Veneto ci permise di scandagliare la documentazione ospitata negli archivi di Mestre, dove erano custodite carte relative al lavoro di De Bon, andate in parte compromesse dall'alluvione del 1966. Non si trovò traccia dell'originale della planimetria, ma furono così rinvenuti tre importanti documenti inediti: 1) un quaderno manoscritto intitolato "Relazioni sul corso della via romana Claudia Augusta Altinate, Volume primo, Altino-Cornuda, Bassano del Grappa 1936, (XIV dei fasci)"; 2) un cosiddetto "Atlante 1:100.000" contenente una ricca cartografia; 3) un Album fotografico denominato "Documentario".

Quest'ultimo, delle misure di 34 x 47 cm, è composto di 20 pagine in cartoncino nero a margini frastagliati con copertina telata a decori di foglie grigio chiaro su grigio scuro, foderata internamente da una carta a motivi di gemme rettangolari e poligonali color azzurro su fondo oro.

Sulla prima pagina (fig. 1) è vergato in matita rossa il frontespizio: *Alessio De Bon, Altinum, Documentario fotografico dell'anno XV*. Siamo dunque nel 1937 e le fotografie conservate nell'album documentano quanto rilevato da Alessio De Bon nel corso delle sue perlustrazioni ad Altino nell'inverno 1936-1937, finalizzate alla redazione del capitolo *Rilievi di campagna*, all'interno del volume *La via Claudia Augusta*, edito appunto nel 1938.

L'album risulta progettato tematicamente, quasi suddiviso in capitoli: ogni pagina infatti è volta ad illustrare singoli aspetti dell'archeologia altinate cui si riferiscono progressivamente i gruppi di fotografie incollate sulle pagine di destra, accompagnate da un breve testo vergato a mano sulla pagina di sinistra. Fantasiosi disegni a matita colorata (azzurra) che in alcuni casi arrivano a coprire interamente la pagina, anch'essi in tema con i diversi argomenti, costituiscono lo sfondo variegato delle pagine dell'album. Sulla maggior parte delle fotografie è soprascritta a penna una breve didascalia.

Passiamo ora a sfogliare l'album. Si inizia con un inquadramento topografico del piccolo borgo altinate e del territorio circostante riscattato dalle paludi grazie alle sistematiche operazioni di bonifica. Vengono documentate la chiesetta dedicata a S. Eliodoro, primo vescovo di Altino, e le due case padronali Reali [6]. Segue una panoramica della particolare situazione ambientale-idrografica del territorio, illustrata sia da resti romani, palificate e pozzi, che da riprese del territorio. La pagina 4 si apre sui primi rinvenimenti: lacerti di imponenti fondazioni, un pozzo, un collettore fognario ed una stele funeraria. La 5 è dedicata alla Claudia Augusta (fig. 2). Sul disegno prospettico di una strada basolata, chiusa da *crepidines* e dotata di un cippo miliare che allude a quello di Cesiomaggiore stanno quattro fotografie, due riproducono frammenti di strade basolate, evidentemente interne alla città, mentre nelle altre due è ben visibile il rettifilo della via, rispettivamente all'uscita da Altino e nella campagna trevigiana. La pagina seguente è riservata alla via Annia, allora denominata via Emilia: anche questo foglio è attraversato dal disegno di una strada, fornita di *crepidines* e

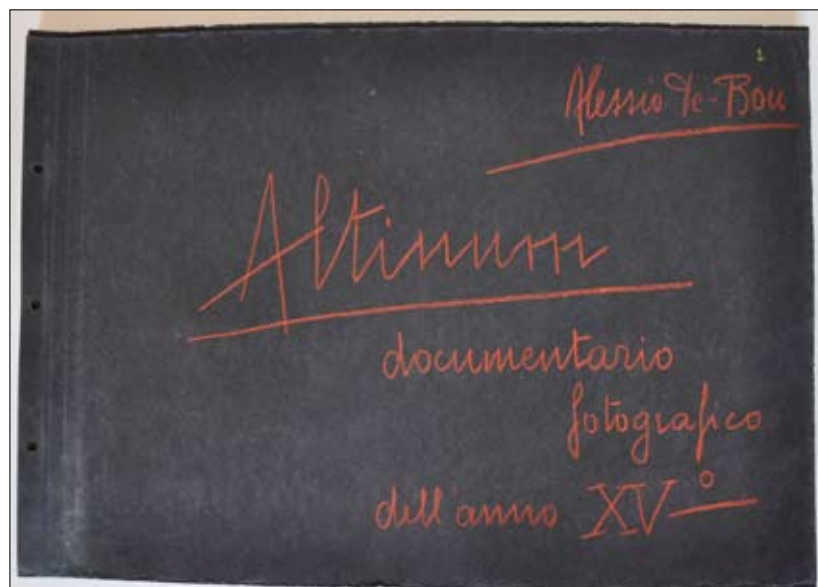



Fig. 1. Il frontespizio dell'Album fotografico.

Fig. 2. Album fotografico: pagina 5.

Fig. 3. Album fotografico: pagina 7.

Fig. 4. Album fotografico: pagina 11.

Fig. 5. Album fotografico: pagina 12.

segnata dai solchi delle ruote, ma vista non più in prospettiva bensì in pianta, con l'indicazione dei tre principali centri veneti toccati dalla via, *Patavium*, *Altinum*, *Concordia,* nonché della *statio Ad Nonum*. Tra le foto un enigmatico "caposaldo indicatore del corso stradale". L'argomento della pagina 7 (fig. 3) investe il corso del Piave ed il trasporto del legname che vi era praticato dal Cadore ad Altino mentre le immagini relative, due urne-ossuario, due vasi lapidei, un altare cilindrico ed una basetta, non sembrano rivelare un nesso logico con il tema enunciato. Dei sei monumenti, sicuramente tre, l'urna iscritta in alabastro, l'altare cilindrico ed il vaso, con l'iscrizione *vivus fecit* sul plinto di base, appartenevano allora alla collezione Reali e documentano quindi, anche se indirettamente, l'esistenza di rapporti tra De Bon e la nobile famiglia, in quegli anni proprietaria dell'intero territorio altinate [7]. Il canale Sioncello è il protagonista della pagina 8, tra le cui foto spicca quella storica dei resti della banchina fluviale, affiorati in sezione per oltre 190 metri nel corso dei lavori del Genio Civile, all'inizio degli anni Trenta del secolo scorso. La pagina seguente è dedicata allo scalo lagunare localizzato dal De Bon in località Montiron: le due fotografie laterali, incollate sopra la distesa di flutti, riproducono infatti i resti di quella che nel volume della Claudia Augusta, è detta "vasta muraglia... costituita di blocchi di roccia della stessa natura di quelli usati nell'argine detto del Lagozzo" [8]. Le fonti antiche sono ricordate di seguito a fronte della pagina 10, dedicata pressoché esclusivamente ad illustrare i rinvenimenti lungo la via Claudia Augusta, sia strutturali, quali resti della massicciata e di un grande condotto fognario ad essa sottostante, sia monumentali come una stele a tre personaggi, andata in seguito dispersa, ed un coperchio d'urna del tipo a semisfera su plinto, anch'esso non più rintracciabile [9]. La figura di Attila a cavallo campeggia al centro di pagina 11 (fig. 4), sulla quale sono distribuite le immagini rispettivamente di due rinvenimenti localizzati all'incrocio tra Claudia Augusta e Annia, i resti di un grande collettore e di una o due tombe, probabilmente alla cappuccina, e dell'approdo sul Sile presso Ca' Foscoletto, per i cui gradini erano stati utilizzati frammenti di monumenti iscritti [10]. La dispersione e l'emigrazione del materiale archeolo-

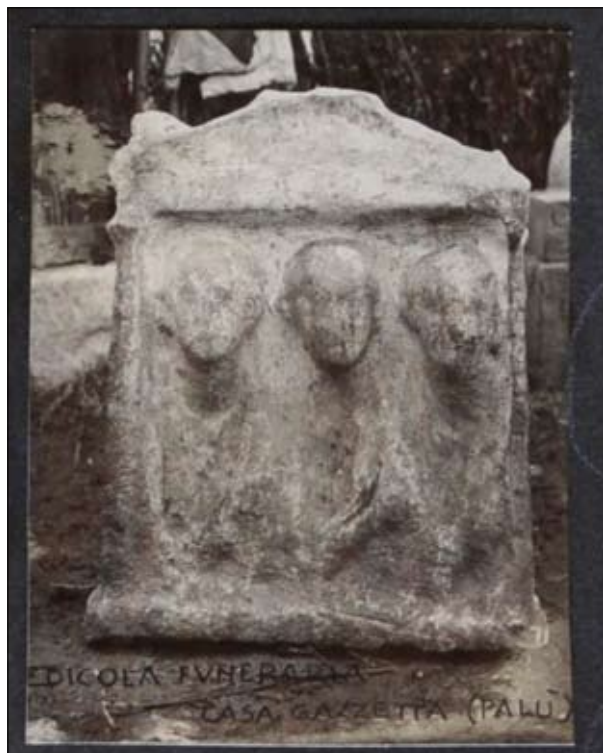



Fig. 6. Album fotografico: particolare di pagina 13.

Fig. 7. Album fotografico: particolare di pagina 13.

gico da Altino, ridotta a cava di pietre, è il commento che accompagna le immagini fotografiche della pagina 12 (fig. 5), che riproducono cinque monumenti funerari, quattro stele ed una sfinge acroteriale, parte dei quali sicuramente appartenenti anche in questo caso alla collezione Reali e confluiti nel Museo di Torcello [11]. L’argomento della pagina seguente è la nascita delle collezioni pubbliche e private di reperti altinati, tra le cui immagini, preziose per noi, sono quelle dei due monumenti relativi alla necropoli della Claudia Augusta, allora conservati presso privati ed andati in seguito dispersi: la già ricordata stele a pseudoedicola raffigurante tre personaggi, che De Bon su una planimetria definisce “dei tre ignoti” (fig. 6) e l’urna quadrangolare a cassetta di *Caius Avillius*, di cui rimane ora unicamente il coperchio, entrato a far parte del patrimonio museale altinate [12] (fig. 7). Al futuro della ricerca archeologica è riservata una delle pagine più divertenti per la composizione grafica, giocata su un mix di pianta e prospetto (fig. 8): al di sotto di un incrocio quasi poligonale di assi stradali basolati spuntano le gambe e gli scudi di un manipolo di legionari in marcia e al di sopra le punte delle lance e l’aquila, insegna della legione. Le fotografie riproducono lacerti di assi stradali, basolati o glareati. Una rete nelle cui maglie trovano posto numerosi testi epigrafici funge da sfondo alla pagina successiva, progettata per documentare il formarsi in Altino di alcuni veri e propri lapidari, primo tra i quali quello antistante la casa padronale Reali, illustrato da tre fotografie che documentano anche la ricostruzione di un selciato stradale con basoli e crepidini di recupero [13]. Proseguendo nella carrellata, la pagina 16 risulta occupata da immagini apparentemente disparate, il cui argomento risulta generico, mentre si focalizza sul Sile l’interesse della pagina successiva, dove a fotografie di ambiente si accompagnano quelle dei resti dell’arcata del ponte della Claudia Augusta e del manufatto romano individuato in località Musestre [14]. La pagina 18 conserva alcune riprese quasi esclusivamente dei saggi condotti sulla Claudia Augusta a corredo di alcune considerazioni relative all’aspettativa di scavi futuri. L’ultimo argomento, infine, quasi un vibrato augurio alla risurrezione di Altino, viene illustrato da immagini fotografiche di monumenti, alcuni già presenti nell’album, altri inediti, come l’urna bisoma sulla destra in basso (fig. 9). La pagina conclusiva, la 20, è occupata al centro da un suggestivo collage di immagini fotografiche ritagliate.

Veniamo ora a considerare i non pochi spunti di interesse che l’album offre sotto il profilo della ricerca scientifica. Un primo merito consiste nella documentazione di resti strutturali portati in luce nel corso dei molteplici saggi operati da De Bon nell’inverno 1936-37 ed in seguito nuovamente sepolti, anche se per la quasi totalità delle strutture, lacerti di basolato stradale, pozzi, collettori, tombe, non è purtroppo assolutamente possibile identificare l’ubicazione esatta. Fanno eccezione solo le imponenti fondazioni di cui si conservano due fotografie a p. 4, la cui didascalia rimanda alla Ca’ Bianca, grande casa cinquecentesca nei cui pressi, come da documentazione d’archivio, si registra il rinvenimento

Fig. 8. Album fotografico: pagina 14.

Fig. 9. Album fotografico: pagina 19.

di resti architettonici [15] e da cui provengono anche i due monumentali rocchi di colonna, dotati di numerosi incassi, le cui fotografie si segnalano a pagina 8. Parimenti preziose sono le immagini e le indicazioni relative ai contesti di provenienza che si ricavano dalle didascalie soprascritte a penna sulle foto di non pochi monumenti, alcuni dei quali andati in seguito dispersi. Viene così asseverata l'appartenenza al sepolcreto dell'Annia del vaso lapideo di p. 7 [16], della stele di *Tattia Procula* e della sfinge acroteriale di p. 12 [17], delle iscrizioni e dei due gruppi di manufatti frammentari di p. 15, come pure dell'elemento architettonico altomedievale di p. 16. Parimenti sicura risulta l'attribuzione al sepolcreto della Claudia Augusta della stele a tre personaggi e dell'urna a cassetta con coperchio di Caio Avillio a p. 13, quest'ultima fotografata anche a p. 19 al fine di documentare la presenza della doppia cavità per contenere i resti cremati.

Un secondo aspetto di grande rilevanza che si ricava dall'album di De Bon attiene alla testimonianza di reperti che sono andati in seguito perduti e di cui la riproduzione fotografica rimane oggi la sola documentazione superstite; la perdita di tali manufatti avvenne assai probabilmente nell'arco cronologico intercorrente fra il momento del riprese fotografiche (cioè il 1937) e l'apertura del Museo Archeologico Nazionale di Altino nel 1960, il quale, costituendo un presidio di tutela nel territorio, contribuì a scongiurare le dispersioni che si erano prodotte in precedenza [18]. Fornisce un'eloquente esemplificazione dell'incremento di dati conoscitivi derivante dalla documentazione fotografica di De Bon la foto del *terminus sepulcri* inserita nel foglio nr. 16 [19]. Il reperto, che nel quaderno manoscritto si dice provenire da "presso il Carmason. Fra la cinta altinate e il Sioncello" è andato perduto, ma sotto il portico della piazza del Museo si conserva il gemello, anch'esso un cippo in calcare a doppio spiovente che con tutta probabilità doveva essere originariamente collocato nell'altro angolo frontale di un recinto sepolcrale quadrangolare, ubicato, secondo i dati di scavo, proprio lungo il lato settentrionale del segmento nord-est della via Annia [20]. Si ricompone così virtualmente la coppia anteriore dei *termini sepulcri* del recinto [21] (figg. 10-11) e, come si ricava da un approfondimento monografico

Fig. 10. Album fotografico: particolare di pagina 16.

Fig. 11. Museo Archeologico Nazionale di Altino. La stele di *Lucius Pinnius*.

sul tema, nella necropoli altinate salgono così a 7 su oltre 170 iscrizioni recintali i casi di doppioni, mentre si registrano solo 2 casi di tre cippi superstiti appartenenti allo stesso recinto [22]; si tratta inoltre di uno dei soli 5 casi ad Altino in cui la formula di pedatura risulti articolata in due cippi diversi la cui iscrizione segnala, rispettivamente, uno la misura frontale del *locus sepulturae* (in questo caso 24 piedi) e l'altro quella laterale (in questo caso 27 piedi) [23]. Inoltre la foto consente di rilevare che anche nel cippo visionato da De Bon e ora perduto l'iscrizione nella prima riga era addossata a sinistra e lasciava anepigrafe un ampio spazio; nel cippo gemello, oggi conservato, tale spazio è soggetto a erasione e nella seconda riga viene operata una correzione attraverso l'incisione di una O nana, così come nella terza riga dove vengono aggiunte due unità numeriche alla cifra di pedatura [24]. Non è ben chiara la filosofia e lo scopo di tali interventi correttivi sul testo che forse segnalarono, oltre all'ingrandimento del recinto, anche il cambiamento del titolare, pur all'interno della stessa *gens Pinnia*, i cui membri detenevano altri lotti sepolcrali in settori differenti della necropoli [25].

Un secondo significativo caso epigrafico riguarda non una fotografia di De Bon, ma un suo disegno. Il topografo trascrive infatti nel quaderno molte iscrizioni allora inedite (alcune ancor oggi conservatesi e altre andate disperse) registrate nel corso di quelle che lui stesso chiama "lunghe, metodiche, ripetute battute di campagna" [26]; al nr. 10 di p. 51 del quaderno manoscritto segnala come rinvenuto "nella regione delle Brustolade un interessantissimo cippo confinario fra l'agro pubblico e la proprietà privata. *Inter pub(licum) // et privat(um)*." Purtroppo il reperto non è pervenuto e di tale iscrizione non rimane riproduzione fotografica. Tuttavia un disegno la illustra all'interno della pagina 15 dell'Album (fig. 12) dove il tema decorativo vergato a matita azzurra sul foglio nero corrisponde, come si è detto, a un "collage", un "pastiche", di iscrizioni latine riprodotte secondo una trascrizione assai fedele, come si evince da una verifica operata fra i disegni e le iscrizioni conservatesi. Se, dunque, il disegno di De Bon è fededegno, il segno separatorio fra la riga 2 e la riga 3 potrebbe indicare la distribuzione del testo tanto su due facce quanto su due registri, soluzioni entrambe previste per i limiti confinari. Un caso simile, comparabile come testo a quello altinate, proviene dall'agro di *Brixia* dove, a Leno, un cippo anch'esso disperso, recita appunto *Finis inter publicum / et privatum* [27]. La possibilità che il reperto altinate si riferisca al limite fra una strada pubblica intra necropolare e un recinto sepolcrale privato potrebbe essere confortata da due cippi itinerari rinvenuti nelle aree funerarie, rispettivamente a nord e a sud di Altino, che documentano la presenza di vie di passaggio all'interno dei sepolcreti in cui i recinti si disponevano su più file [28]; tuttavia, corrispondendo in antico la località Brustolade a un'area suburbana, anche se essenzialmente necropolare, non è escluso che la proprietà privata menzionata nell'iscrizione disegnata da De Bon si riferisca a unità produttive di varia natura (orti, concerie, fulloniche, fornaci) solitamente esternalizzate rispetto alla città, mentre la proprietà pubblica potrebbe anche corrispondere ad *ustrina*, a segmenti della necropoli non lottizzati oppure a proprietà fondiarie municipali [29].

Un ultimo aspetto dell'album fotografico di De Bon merita attenzione, cioè la sua contestualizzazione storica. Si tratta infatti di una pagina importante dell'archeologia altinate che è opportuno inserire nella temperie del tempo, quella dell'epoca fascista che della romanità faceva, come è noto, una bandiera ideologica sfruttata a fini di comunicazione, acculturazione e propaganda. A tal riguardo si segnalano alcune significative notazioni, quali l'enfasi sulle

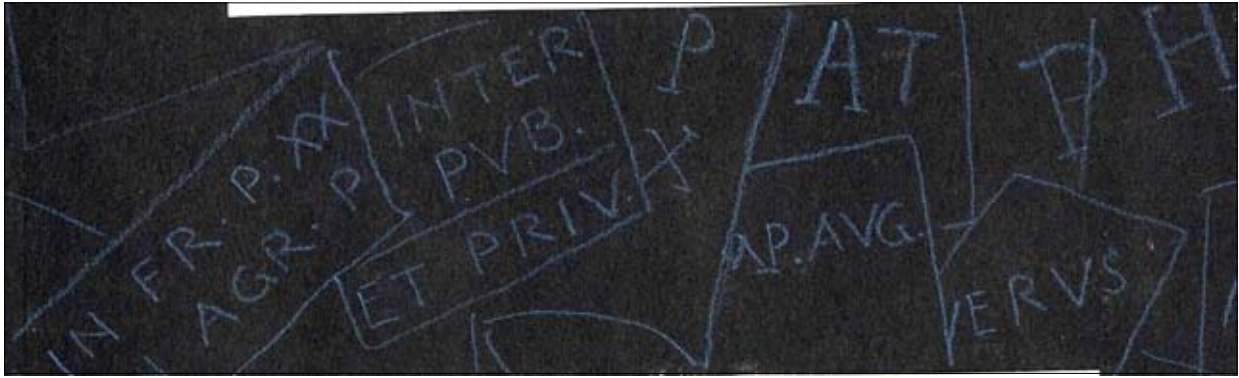



Fig. 12. Album fotografico: particolare di pagina 15.

opere di bonifica e sulle "grandi strade che risuonarono sotto i talloni dei legionari" nonché "l'attesa di una amorosa opera di restituzione"; considerazioni che miravano ad istituire un legame fra passato e presente. Esse ci parlano della sensibilità dell'epoca e dell'approccio con cui la romanità era allora ricercata e rivissuta, quale precedente nobilitante e identitario, soprattutto ad opera di un combattente della prima guerra mondiale, legionario di Fiume, dannunziano e fascista della prima ora, che, epurato e infine riabilitato, morì per la malattia contratta durante l'ingiusta detenzione [30].

NOTE

1 Cresci Marrone, Tirelli 2011.

2 Ci si riferisce in particolare alle foto aeree, alle planimetrie storiche, alle indagini geomorfologiche ma soprattutto ai dati relativi ai rinvenimenti e ai risultati emersi dalle molteplici campagne di scavo.

3 *CIL* V, 8002; *ILS* 208.

4 *La via* 2001.

5 De Bon 1938, fig. 1, p. 16 e fig. 2, p. 18; Tirelli 2011, p. 62, fig. 3, p.75.

6 La nobile famiglia de Reali, allora proprietaria dell'intero territorio altinate, aveva formato a partire dagli ultimi decenni del secolo precedente una prestigiosa collezione di reperti archeologici: Valentinis 1893; Ghislanzoni 1930; Ganzaroli 2011-12.

7 Valentinis 1893, Tav. II, 2; Tav. IX, 2; Ghislanzoni 1930, p. 479, n. 29. L'altare e il vaso sono ora entrati a far parte del patrimonio museale altinate (AL. 20832 e AL. 20836).

8 De Bon 1938, p. 20.

9 Tirelli 2002, pp. 130-132, figg. 4-5.

10 De Bon 1941, p. 220: "Vediamo un poco quali personaggi abitavano da morti lungo il corso di questa strada Emilia, lungo il Carmason e la Longagna. Cittadini di merito come Lucio Grato, Lucio Cetronio, Lucio Pinnio, Caio Aperzio Soave, Publio Cassio Soave, e ancora Volumnio Turmisio, Tullio Carcinio Erote, Quinto Orazio e Quinto Cassio Secondo. Non cercateli in gran parte sulle pagine del Corpus. Erano ignorati da tutti, li ho ripescati a Casa Foscoletto. Un contadino che aveva certe terre presso il Carmason, inceppando con l'aratro contro queste belle pietre squadrate pensò farsene bellamente una bella scala per l'abbeverata del bestiame"; si veda in proposito Buonopane 1990-91, p. 279 nota 26, cui si deve un bilancio dell'attività epigrafica di De Bon in Veneto.

11 È questo il caso della stele di *Tattia Procula* e di *Publius Valerius Servolus* e della sfinge acroteriale per cui si rimanda a Tirelli 2014, p. 90.

12 AL. 138. Cfr. nota 9.

13 Buona parte dei reperti che compaiono in queste riprese fanno ora parte del patrimonio museale altinate a seguito della donazione della collezione.

14 De Bon 1938, p. 21; Tirelli 2002, p. 134.

15 Paveggio 2011, n. 44 p. 166 e tav. 16.

16 AL. 20836. Il recupero dal canale Sioncello rimanda al segmento nord-orientale dell'Annia.

17 I due monumenti, ospitati nel Museo Provinciale di Torcello, provengono dalla necropoli sud-occidentale dell'Annia (Tirelli 2014, p. 90).

18 Tirelli 1983, pp. 154-156.

19 *Terminus* parallelepipedo verosimilmente in calcare di Aurisina con coronamento a doppio spiovente e base, destinata all'infissione, rozzamente scalpellata: *L(uci) Pinni / ret(ro) p(edes) XXVII*. La P presenta l'occhiello aperto e la V l'asta di sinistra apicata.

20 Cresci Marrone 2005, p. 312, nota 48 fig. 12; Mazzer 2005, pp. 86-87, nr. 27 (= *AE* 2005, 596). Si tratta di un *terminus* a doppio spiovente in calcare di Aurisina rinvenuto ad Altino in proprietà Albertini il 18 novembre 1971(AL. 3885): *L(ucio) Pinni [[. .]]'o'. / In fr(onte) p(edes) L / XXII 'II'*.

21 Cao, Causin 2005, p. 243, nr. 44 del censimento dei recinti sepolcrali altinati.

22 Mazzer 2005, pp. 152-163.

23 Per l'articolazione del lessico di pedatura nelle iscrizioni funerarie altinati cfr. Buonopane, Mazzer 2005, p. 328 e Mazzer 2005, pp. 144-149.

24 Per i casi di correzione e riscrittura nelle epigrafi sepolcrali ad Altino Cresci Marrone 2005, pp. 311-313.

25 Così Paveggio 2010, p. 170.

26 Così Alessio De Bon si esprime a p. 1 del citato quaderno manoscritto intitolato "Relazioni sul corso della via romana Claudia Augusta Altinate, Volume primo, Altino-Cornuda, Bassano del Grappa 1936, (XIV dei fasci)".

27 *CIL* V, 4166 = *Inscr. It.* X, 5, 893.

28 Causin 2007; Paveggio 2010, p. 171.

29 Sulle diversificate attività presenti nell'immediato suburbio delle città romane, in coabitazione con gli spazi sepolcrali, si vedano i contributi in Cima, La Rocca 1998.

30 Si vedano i cenni biografici in Bologna 1998, pp. 17-21 e Rosada 1998, pp. 23-31 (con le integrazioni e precisazioni di S. De Bon).

BIBLIOGRAFIA

Bologna A. 1988 – *Alessio De Bon, una vita per l'archeologia*, in *La topografia* 1988, pp. 17-21.
Buonopane A. 1990-91 – *Alessio De Bon e l'epigrafia del Veneto*, "Padusa", 26-27, pp. 277-283.
Buonopane A., Mazzer A. 2005 – *Il lessico di pedatura e la suddivisione dello spazio funerario nelle iscrizioni di Altino*, in *Terminavit sepulcrum* 2005, pp. 325-341.
Cao I., Causin E. 2005 – *I recinti sepolcrali delle necropoli di Altino*, in *Terminavit sepulcrum* 2005, pp. 239-250.
Cima M., La Rocca E. (a cura di) 1998 – Horti Romani, Atti del Convegno Internazionale (Roma 4-6 maggio 1995), Roma.
Causin E. 2000 – *Due iscrizioni di* publica via *dalle necropoli di Altino*, in *Studi in ricordo di Fulviomario Broilo*, a cura di G. Cresci Marrone e A. Pistellato, Padova, pp. 199-213.
Cresci Marrone G. 2005 – *Recinti funerari altinati e messaggio epigrafico*, in *Terminavit sepulcrum* 2005, pp. 305-324.
Cresci Marrone G., Tirelli M. (a cura di) 2011 – *Altino dal cielo: la città telerivelata. Lineamenti di* Forma urbis, Roma.
De Bon A. 1938 – *Rilievi di campagna*, in *La via Claudia Augusta*, IstVenSSLLAA, Venezia, pp. 13-69.
De Bon A. 1941 - *Storia e leggende della terra veneta*, I, *Le strade del diavolo*, Schio (VI).
Ganzaroli S. 2011-12 – *La collezione de Reali. Genesi e sviluppi*, Tesi di Laurea Magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia.
Ghislanzoni E. 1930 – *Altino. Antichità inedite scoperte negli ultimi decenni (1892-1930)*, "NSc", pp. 461-483.
La topografia 1988 – *La topografia dell'Italia settentrionale da Alessio De Bon ad oggi, metodi e scoperte*, a cura di R. Fiori, Pieve di Cadore (BL).
La via 2001 – *La via Claudia Augusta Altinate*, Venezia.
Mazzer A. 2005 – *I recinti funerari in area altinate. Le iscrizioni con indicazioni di pedatura*, Gruaro (VE).
Paveggio A. 2010 – *I GIS al servizio dell'epigrafia funeraria: un segmento del sepolcreto altinate lungo la via Annia*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", 27, pp. 167-172.
Paveggio A. 2011 – *Work in progress: dall'archivio storico verso la carta archeologica informatizzata di Altino*, in Cresci Marrone, Tirelli 2011, pp. 159-174.
Rosada G. 1998 – *Il tirocinio di Alessio De Bon "libero studioso di topografia"*, in *La topografia* 1988, pp. 23-31.
Terminavit sepulcrum 2005 – *"Terminavit sepulcrum". I recinti funerari nelle necropoli di Altino*, a cura di G. Cresci Marrone e M. Tirelli, Roma.
Tirelli M. 1983 – *Altino. Cent'anni di ricerche archeologiche (1883-1983)*, "Archeologia Veneta", 6, pp. 149-161.
Tirelli M. 1995 – *Altino frontiera lagunare bizantina: le testimonianze archeologiche*, in *Città, castelli, campagne nei territori di frontiera (secoli VI-VII)*, 5° Seminario sul tardoantico e l'altomedioevo in Italia centrosettentrionale, Mantova, pp. 115-120.
Tirelli M. 2002 – Ab Altino usque ad flumen Silem: *la via Claudia Augusta all'uscita da* Altinum, in *Via Claudia Augusta. Un'arteria alle origini dell'Europa. Ipotesi, problemi, prospettive*, a cura di V. Galliazzo, Feltre (BL), pp. 125-136.
Tirelli M. 2011 – *L'immagine della città dalla ricerca tra terra e cielo*, in Cresci Marrone, Tirelli 2011, pp. 59-79.
Valentinis A. 1893 – *Antichità Altinati*, Venezia.

Riassunto

Il contributo verte sull'esame di un album fotografico inedito di Alessio De Bon recuperato nei magazzini di Mestre dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti di Venezia, il quale contiene numerose fotografie relative ai rilievi di campagna nell'area di Altino eseguiti nell'inverno 1936/1937 ai fini della ricostruzione del percorso della via Claudia Augusta. Le riproduzioni fotografiche consentono, fra l'altro, di documentare alcuni reperti andati in seguito perduti, nonché di risalire al luogo di rinvenimento di altri, confluiti in seguito in museo.

Parole chiave: Alessio De Bon; album fotografico; Altino.

Abstract: Roman Altino through the photographic lens of Alessio De Bon

The essay focuses on an unpublished photo album once owned by Alessio De Bon, found in the Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti archives in Mestre. The album contains a number of photos concerning the surveys conducted in the area of Altinum in winter 1936/1937 aiming to reconstruct the route of the via Claudia Augusta. Some of these photos either record archaeological evidence subsequently lost or allow us to know the find spots of artifacts which are displayed in the local Museum.

Keywords: Alessio De Bon; photo album; Altinum.

Giovannella Cresci Marrone _ Università Cà Foscari Venezia
liberta@unive.it

Margherita Tirelli _ Soprintendenza per i beni archeologici del Veneto
margherita.tirelli@alice.it

PER UNA RILETTURA DELL'INSEDIAMENTO RUSTICO DI COSTABISSARA (VICENZA). DAI DATI GRAFICI E FOTOGRAFICI ALLE PIÙ RECENTI TECNOLOGIE

Elena *PETTENÒ* *, Greta *MINATO*, Samuele *GARDIN*

Il centro di Costabissara è ubicato a ridosso della prima fascia pedemontana, a nord-ovest di Vicenza; i numerosi contesti archeologici rinvenuti nel territorio comunale, in tempi e con modalità differenti, attestano una frequentazione del sito dall'età del Bronzo Recente (XIII secolo a.C.) fino al VI secolo d.C., segno di una continuità di vita dell'insediamento che perdurerà anche in epoca medievale [1]. Ponendo attenzione in particolare all'insediamento rustico rinvenuto nei primi anni Settanta in via Mascagni, oggi sede di un giardino pubblico recentemente riqualificato e valorizzato, pare opportuno proporre una sintetica osservazione circa l'ubicazione del sito nel contesto dell'*ager pertinens* di *Vicetia*.

La zona, interessata da forme di centuriazione [2], ha restituito numerose testimonianze riferibili a contesti rustici; ritrovamenti sporadici, risalenti in parte alla fine dell'Ottocento - inizi Novecento del secolo scorso, in parte ascrivibili ad un arco cronologico compreso tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta del Novecento, sono sedici. Identificati a seguito di attività di scavo, sono invece dodici apprestamenti [3], a cui si aggiungono quattro siti di recente rinvenimento [4].

Tutte le strutture, identificate con un buon grado di certezza (fig. 1), sembrano conoscere una fase di fondazione risalente al I secolo a.C. e, in più casi, una continuità di vita che arriva al IV secolo d.C.; esse risultano incardinate nel sistema di centuriazione che interessava la pianura vicentina, articolazione del tutto coerente con il processo di romanizzazione che coinvolse la Cisalpina, a seguito della battaglia di Azio [5].

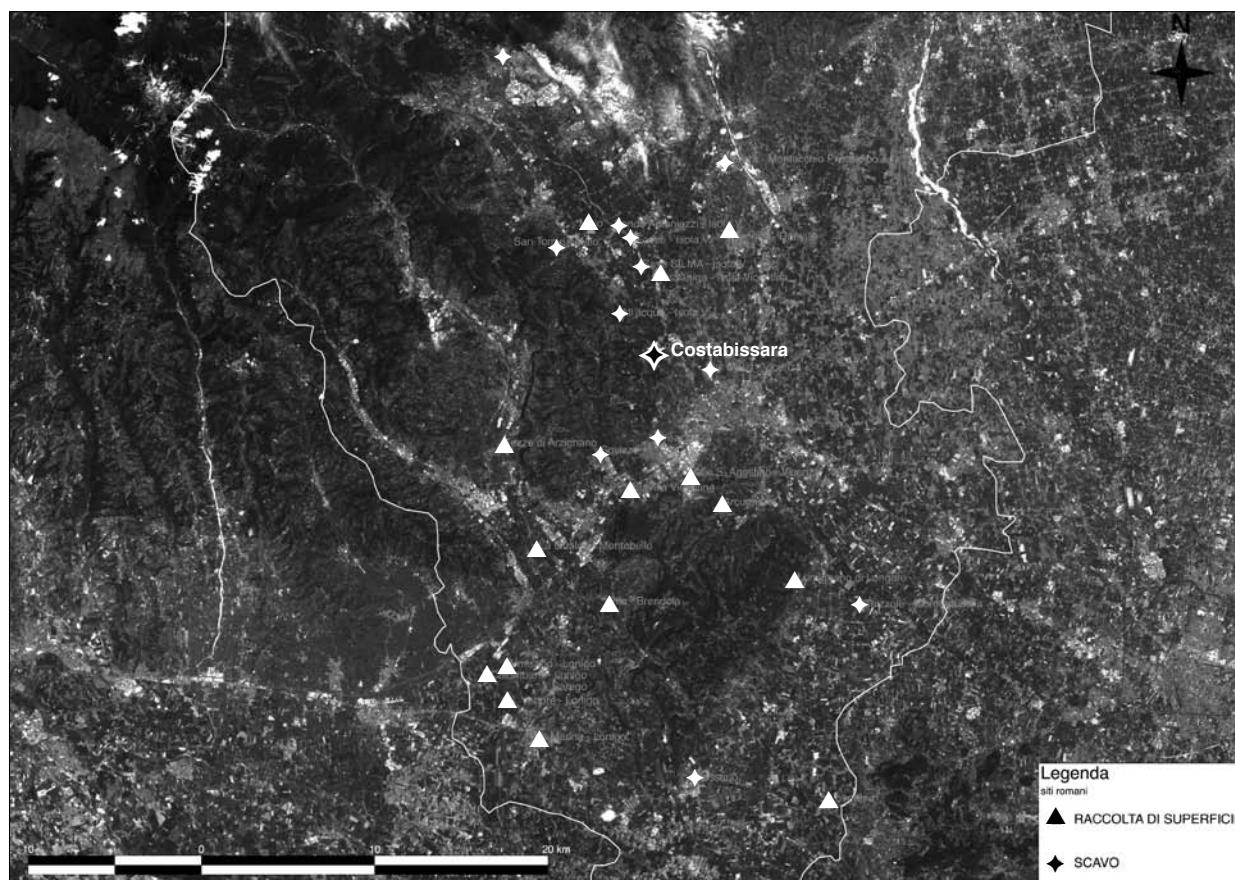



Fig. 1. La pianura vicentina. Costabissara e gli insediamenti rustici rinvenuti (elaborazione grafica S. Gardin).

Il quadro interessante e piuttosto omogeneo, come già delineato [6], porta tuttavia ad alcune puntualizzazioni; in nessun caso pare essere stata indagata l'intera estensione dell'insediamento, o per mere ragioni correlate alle indagini archeologiche, o per la lacunosità dei rinvenimenti. Pertanto, non va dimenticato che le riflessioni condotte riguardano, presumibilmente, una *pars pro toto* di complessi edilizi non noti nella loro reale estensione. Quest'ultima è talora ricostruibile, talaltra lascia un margine di dubbio interpretativo sia circa la funzione delle strutture sia circa la loro pertinenza a uno o più nuclei di un articolato complesso [7].

Un'ulteriore osservazione; dallo studio del materiale edito emerge una situazione tale per cui di siffatte strutture si leggono con maggior dettaglio i palinsesti riferibili alla *pars rustica* degli apprestamenti, sebbene documentati solamente a livelli di sottofondazione. Invece, la *pars dominica*, plausibilmente in ragione del fatto che il settore doveva essere realizzato con materiale non deperibile, o di relativo 'pregio', con maggiore cura nelle tecniche edilizie fu più facilmente soggetta a quei fenomeni di *spolio* che da sempre hanno interessato le vestigia del passato.

In un siffatto contesto, si inserisce il 'caso' di Costabissara; l'insediamento di via Mascagni è stato oggetto di più ricerche e numerosi studi, come si vedrà di seguito; indagata agli inizi degli anni Settanta del secolo scorso, la parte che ancora poteva essere oggetto di indagine, in quanto non obliterata dalla lottizzazione dell'epoca, è stata nuovamente scavata nel 2005 [8]. Solo la recente ripresa della documentazione d'archivio, comprensiva di planimetrie e riproduzioni fotografiche, ha evidenziato aspetti mai osservati e approfonditi puntualmente, in precedenza.

Pertanto in questa sede si presenterà in primo luogo l'esito della rilettura sistematica di piante, foto, appunti, giornali di scavo, missive, anche di recente acquisizione [9], lavoro che ha permesso innanzitutto di restituire una planimetria corretta della struttura e alcuni approfondimenti analitici. Tale ricerca è stata resa possibile anche in ragione della rielaborazione dei documenti con aggiornate tecniche di informatizzazione e di fotogrammetria, le medesime che hanno consentito di georeferenziare il sito e ricostruire in 3D almeno un elemento dell'edificio, come esplicitato nel paragrafo conclusivo, che funge da appendice metodologica applicata al lavoro archivistico e, al contempo, imprescindibile parte integrante.

Per un approccio 'a ritroso': dagli studi editi alla documentazione d'archivio

Come accennato, l'apprestamento di Costabissara fu rinvenuto quasi del tutto casualmente nel 1970, in un'area oggetto di sbancamenti per essere destinata a lottizzazione edilizia. Dopo due brevi indagini di 'scavo', realizzate tra il 1971 e i 1972, gli esiti delle ricerche vennero archiviati, mentre sui terreni dove erano emersi i resti della villa, iniziò la costruzione di nuove abitazioni. Solo nel 2005 [10] si riuscirono ad ottenere alcuni fondi per approfondire le indagini precedenti e riaprire una parte dell'area di scavo, caso peraltro desueto.

Nell'ultimo trentennio, l'analisi del sito è stata ripresa più volte in diversi contributi, secondo prospettive diversificate; parte della documentazione redatta negli anni Settanta fu edita solamente nel 1985, nella rivista locale "Archeologia e filatelia", in note preliminari e cursorie relative allo scavo e ai materiali rinvenuti; in questa sede venne edita una prima planimetria del complesso [11].

L'insediamento bissarese rientra tra i casi di ricerca di approfonditi e sistematici studi di settore, il primo dedicato alle ville romane, di cui viene data una definizione tipologica, della *X Regio* [12], il secondo alle architetture rurali della *Venetia*, dove si opera una disamina sulle *villae rusticae*, ovvero apprestamenti dove *pars rustica* e *pars dominica* coesistono in sinergiche forme di vita [13]. Come già in parte accennato, le indagini archeologiche condotte nel 2005, hanno avuto come esito un contributo con nuovi elementi di approfondimento [14].

A seguito del lavoro di riordino di tutti i reperti rinvenuti nel territorio bissarese [15], intervento voluto dall'Amministrazione locale, volto alla formalizzare del deposito dei reperti inizialmente custoditi presso una sede locale di cui si dirà di seguito, si è condotta un'analisi più approfondita dei materiali di età romana e *post* romana, con un'*Appendice* dedicata ad un primo studio sulla piccola statua bronzea raffigurante Anubis, rinvenuta proprio nel contesto della villa rustica [16].

Una selezione dei materiali depositati presso la sede del Comune è stata infine oggetto di un ulteriore intervento di valorizzazione; i reperti sono ad oggi esposti in un ambiente ospitato presso il centro culturale "Elisa Conte", esposizione permanente inaugurata nel 2006 [17]. Invece, un blocco in pietra anepigrafe e un rocchio di colonna, di cui si dirà di seguito, sono 'musealizzati' nei giardini pubblici di via Mascagni, quali 'elementi residuali' che fungono da testimonianza, quasi indicatori 'simbolici', non solo dell'edificio rustico, ma anche delle vicende correlate alla sua 'storia' e a quella dei suoi scavi [18].

Il percorso condotto e i suoi esiti sono stati infine editi nel volume *Nel segno di Anubis. Ricerche e testimonianze archeologiche a Costabissara*, uscito alle stampe nel 2012; il catalogo dei manufatti, esposti presso la sede della villa comunale, integra capitoli di approfondimento articolati secondo le fasi cronologiche attestate presso l'antico centro che ha vissuto, pressoché senza soluzione di continuità, sino ad oggi mantenendo 'vive' le vestigia e le testimonianze del proprio passato. Questo, anche grazie alla fattiva collaborazione tra Soprintendenza e Amministrazione comunale, la quale, pur nel suo alternarsi di persone, ruoli e incarichi, non è mai venuta meno nell'attenzione alla valorizzazione del patrimonio archeologico locale.

Sebbene quindi ampiamente preso in esame, il contesto della ‘villa’ è apparso, a seguito del riesame della documentazione d’archivio della Soprintendenza, meritevole di ulteriori approfondimenti. Con l’occasione si sono ripresi documenti datati, nondimeno utili, comprensivi di tre planimetrie, ventuno fotografie e numerose relazioni di scavo, fonti ricche di informazioni, ad oggi paradossalmente in parte ancora inedite. Il lavoro condotto ha previsto una revisione di tutto il materiale archivistico relativo al sito in questione. Innanzitutto si sono prese in esame le fotografie, sempre corredate da note esplicative, relative all’anno e al rinvenimento raffigurato, vergate sul retro: si è creata così una prima sequenza per immagini. Di seguito, le informazioni dedotte sono state associate alle planimetrie. In questo modo è stato possibile individuare una sorta di ‘stratigrafia’ dei diversi momenti di scavo, rilevando peraltro anche alcuni elementi di novità.

Si sono infine prese in considerazione prima le note a firma di Aldo Allegranzi, all’epoca Ispettore onorario [19] della zona; successivamente le numerose lettere, sempre rigorosamente dattiloscritte, inviate tra il 2003 e il 2012 alla Soprintendenza da parte di Orlando Sbicego, cittadino bissarese di nascita, da sempre appassionato e attento cultore delle memorie storiche del suo paese natale, per i cui numerosi meriti è stato insignito del titolo di Cavaliere della Repubblica Italiana, nonché di Ispettore onorario per l’archeologia del Bissarese [20]. Le sue più recenti e puntuali note hanno consentito di integrare la ricostruzione delle vicende di uno scavo che appariva già ben documentato; non solo. Per la prima volta si è venuti a conoscenza sia di informazioni puntuali sul preciso luogo di rinvenimento di materiali, alcuni peraltro di particolare interesse, sia di alcuni importanti dati relativi alle strutture.

E.P.

Storia di un rinvenimento

“Nel 1970, mese di luglio, un rumore persistente di una ruspa invadeva da qualche giorno il locale dell’ufficio postale dove lavoravo, decisi di andare a vedere cosa si stava facendo e una sera, al tramonto, dopo cena mi incamminai verso quell’area pensando alle monete romane delle quali il De Bon diceva nel suo libro...” [21]. Sono le parole di Orlando Sbicego che segnano in qualche modo l’inizio della storia del rinvenimento; fu proprio l’impiegato postale bissarese a comunicare ad Aldo Allegranzi dei primi ritrovamenti.

Durante una passeggiata serale di quel luglio 1970, Orlando Sbicego si accorse, in via Mascagni, che nella terra di riporto dei lavori di scavo per la posa delle fognature emergevano dal terreno numerosi frammenti laterizi (fig. 2). Egli avvisò immediatamente l’Ispettore onorario Allegranzi che, a seguito

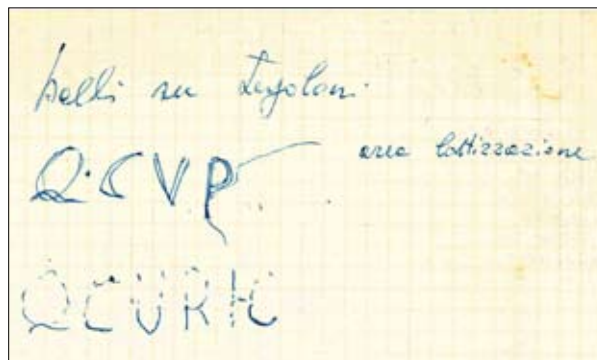



Fig. 2. Costabissara, via Mascagni. Rinvenimento di frammenti di laterizio bollati su un appunto di Orlando Sbicego dell’agosto 1970 (Archivio Sar-Ven).

di sopralluogo, contattò a sua volta la Soprintendenza, scrivendo “Dietro segnalazione del sig. Sbicego, mi sono ieri recato nella zona in via di lottizzazione ove stanno per essere costruite delle strade; come accennatomi dallo Sbicego, ho notato molto materiale romano frammentato, tegole, mattoni, anfore e vasi ceramici; inoltre una stele in trachite rotta...” [22]. Si tratta della prima segnalazione, datata 26 agosto 1970, di cui resta traccia presso l’Archivio storico della Soprintendenza, allora retta da Giulia Fogolari.

Ulteriore conferma si riscontra in un verbale di sopralluogo del 2 settembre 1970, effettuato da Annamaria Chieco, ispettore della Soprintendenza, che scrive “... in un’area assai vasta, m. 80 x 50 circa, area lottizzata per costruzione di nuove case durante il tracciato per il piano viabile con fognature e scarichi stradali, sono affiorati a poca profondità numerosissimi frammenti di laterizi di epoca romana, un rocchio di colonna scanalata (che non si è più trovato) e una grossa lastra di pietra frammentaria e rotta in due pezzi... Vi è pure un terzo frammento che era conglobato nella muratura di fondazione di epoca romana” [23]. Successivamente, la Soprintendente Giulia Fogolari, in considerazione della rilevanza delle emergenze archeologiche, emana, nel mese di novembre, un documento di sospensione immediata dei lavori di lottizzazione previsti nell’area, per la durata di 60 giorni [24].

Nel frattempo tuttavia, locali appassionati di archeologia appartenenti al Gruppo Cercatori Bissari di nuova formazione [25], già nel gennaio del 1971, si attivarono per raccogliere ulteriori reperti affioranti dal terreno. Tra questi spicca il rinvenimento della statuina in bronzo raffigurante il dio Anubis [26], una moneta e una punta di freccia in selce. Dato il pregio dei manufatti, ne viene realizzato uno scatto complessivo: uno a colori e uno in bianco e nero (fig. 3). Le ‘ricognizioni di superficie’ continuano sino all’aprile del 1971 e vennero raccolti prevalentemente frammenti ceramici e laterizi.

La prima indagine sul terreno, assimilabile a un’effettiva ‘campagna di scavo’ condotta dagli appassionati del luogo, ha inizio il 24 maggio e

Fig. 3. Costabissara, via Mascagni. I primi rinvenimenti, primavera del 1971 (Archivio Sar- Ven).

prosegue sino al 15 giugno del 1971. Durante le operazioni sul campo viene tenuto un diario di scavo [27], poi depositato presso l'Archivio della Soprintendenza; con l'occasione vengono scattate anche delle foto delle emergenze archeologiche e realizzata, a cura del geometra Ernesto Smania [28], una planimetria. Essa fu completata plausibilmente al termine dello scavo, ma consegnata alla Soprintendenza solamente nel gennaio del 1972 [29], con l'intenzione [30] di integrarla ulteriormente con annotazioni esplicative, di cui si è reperita una copia (fig. 4).

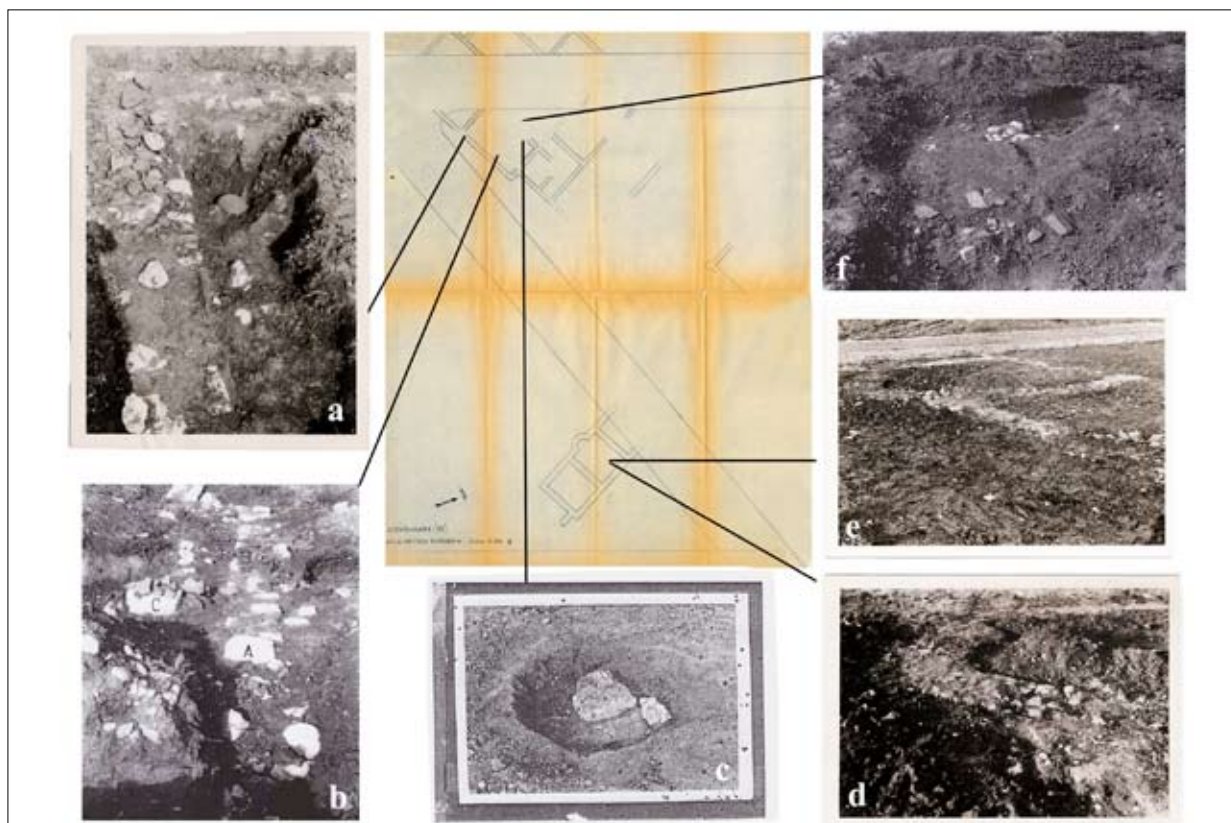
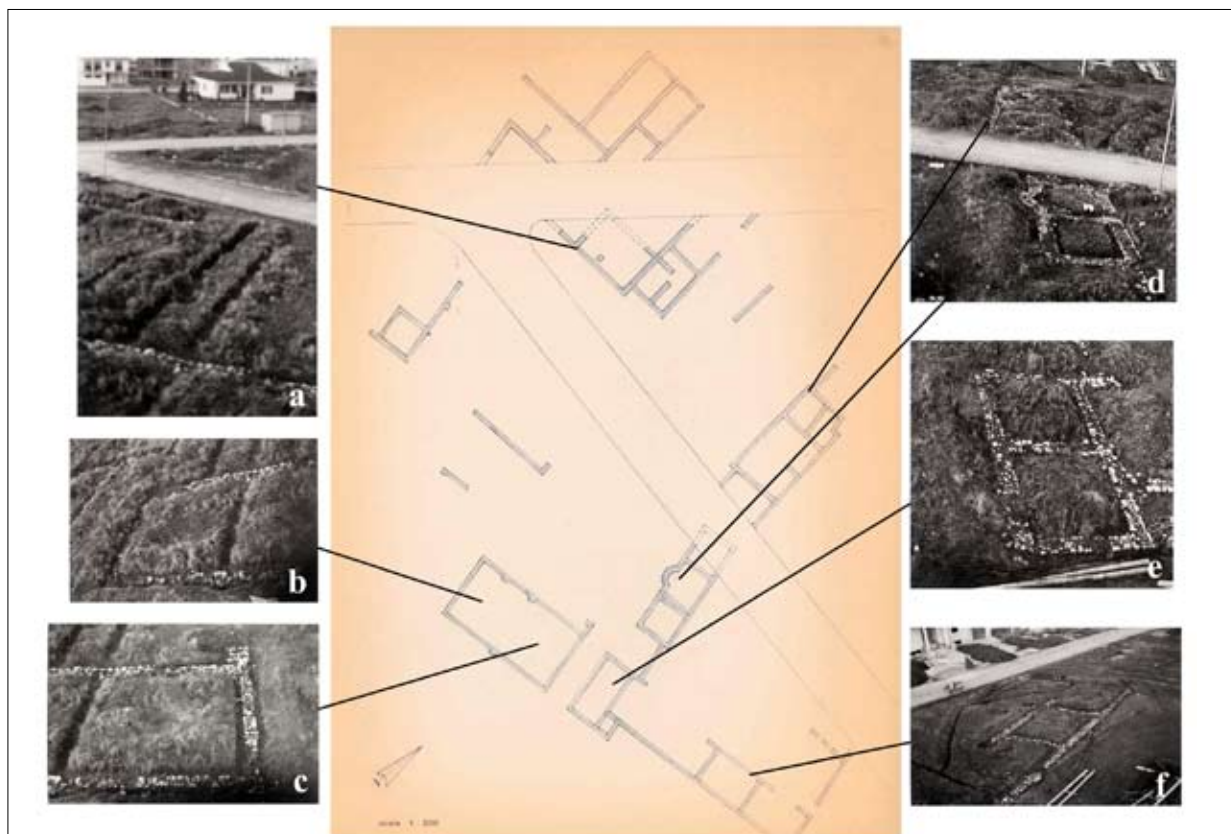
I documenti fino a qui presi in esame, attestano lo *status quo* dello scavo. Oggetto di indagine furono due aree a cavaliere di via Mascagni: l'area sud-est, in cui emergono tre ambienti, di cui uno absidato, e la zona nord-ovest, con altri ambienti, per una superficie totale di 1460 m^2 (tav. 1).

Con una nuova ordinanza, del 4 maggio 1971, la Soprintendente Fogolari [21] sospende nuovamente "lavori di qualunque specie", ovvero sia le indagini archeologiche, sia il prosieguo delle opere di lottizzazione, rinviando il tutto all'anno successivo. Sebbene il Presidente del Gruppo Cercatori Bissari, Bruno Sartori, esprima alla Soprintendente la disponibilità ad operare sul campo da parte dei volontari locali [32], Giulia Fogolari ribadisce che le ricerche archeologiche sarebbero riprese solamente a partire dall'autunno seguente; non vengono menzionate le ragioni della posizione dell'Amministrazione [33].

Quindi la seconda campagna di scavo riprende a partire dal 31 gennaio 1972 per terminare l'8 febbraio 1972; in questa occasione il lavoro fu svolto con l'ausilio di quattro operai e di un escavatore meccanico. Vennero alla luce nuovi muri a sud-est, a sud-ovest e a nord dell'edificio absidato, in un'area complessiva di circa 3124 m^2 (tav. 2).

Nella pagina a fronte

Fig. 4. Costabissara, via Mascagni. Planimetria del gennaio 1971. In evidenza la localizzazione dei reperti rinvenuti in precedenza (Archivio Sar-Ven).

FRAMM. BRONZO
SCALPELLO FERRO
LAMINA CIRCOLARE BRONZO
LAMINA BRONZO
DENTI DI CINGHIALE
CORNO DI CERBIATTO
SCHEGGIA DI SELCE
COLTELLINO SELCE
FRAMM. DI OSSO

Tav. 1. Costabissara, via Mascagni. L'areale sud-est e nord-ovest e le fotografie dei vari ambienti (Archivio Sar-Ven, elaborazione grafica G. Minato).

Tav. 2. Costabissara, via Mascagni. Planimetria al termine delle indagini (febbraio 1972) e gli scatti degli ambienti rinvenuti (Archivio Sar-Ven, elaborazione grafica G. Minato).

Di questa 'campagna di scavo' esiste una puntuale e particolare documentazione fotografica. Si tratta di sette immagini, che inquadrano dall'alto i resti dei muri di fondazione degli ambienti della villa, plausibilmente realizzati al termine dello scavo. A tal proposito, si è venuti a conoscenza del fatto che furono scattate per mano di Pierangelo Meneghini dall'alto di una gru posizionata per le opere edilizie, posta a sud delle strutture rinvenute. L'obiettivo sotteso a tale operazione era realizzare foto scattate 'sistematicamente' per arrivare a comporre un'unica immagine dall'alto di tutto lo scavo, una sorta di 'ortofoto' *ante litteram*. Infatti agli atti esistono sia le singole foto [34], sia una sorta di *collage* (fig. 5); esso fu realizzato da Orlando Sbicego e ne è stata fornita copia alla Soprintendenza solo in occasione del convegno, di cui il presente contributo è parte degli atti.

Fig. 5. Costabissara, via Mascagni. *Collage* fotografico delle riprese scattate da Pierangelo Meneghini (elaborazione Orlando Sbicego, su gentile concessione).

Fu Giancarlo Longo a coordinare l'attività di scavo degli operai nel 1972; tuttavia, va quanto meno ipotizzato che il Cavaliere bissarese fu comunque presente sul campo, con attenzione non solo allo scavo, ma anche alla sua documentazione (come attesta il materiale in suo possesso, ora anche agli atti della Soprintendenza).

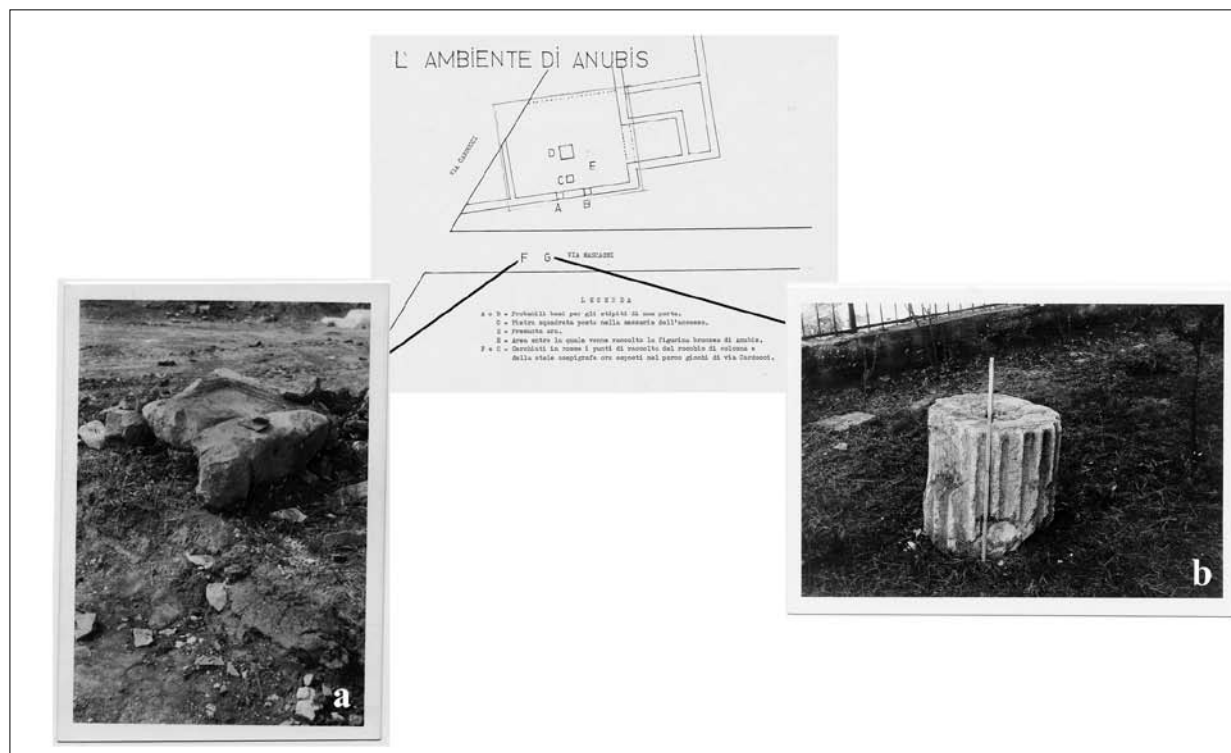
Si seguito, non si trova traccia di ulteriore documentazione nel merito, se non una nota a firma di Longo [35], da cui si evince che sui terreni, già oggetto di indagine, iniziò la costruzione del quartiere residenziale tuttora visibile. Solo per una parte delle strutture viene proposta la conservazione a vista, in un giardino da realizzare a cura del Comune; tuttavia, si è a conoscenza del fatto che le murature relative al settore sud-orientale restarono a vista almeno fino al 1974 [36]. In un momento successivo fu effettivamente realizzato un parco pubblico che tuttora oblitera i resti dell'abitato.

Nonostante la documentazione presa in esame evidenzi la quantità di dati raccolti durante gli scavi, solamente nel 1985 e in maniera del tutto parziale, fu edita a stampa una planimetria dello scavo con poche notizie nel merito [37].

G.M.

Inattesi elementi di novità

A seguito dell'edizione dello studio relativo al bronzetto noto come Anubis [38], nel novembre del 2003 Orlando Sbicego invia, *sua sponte*, una lettera alla Soprintendenza, allegando, come già accennato, documentazione non nota in precedenza, la quale è andata ad integrare quella già presente [39].

Si tratta di sei scatti in bianco e nero:

Tav. 3. Costabissara, via Mascagni. Schizzo planimetrico dell'ambiente V: la stele (a) al momento del rinvenimento (1970) e il rocchio di colonna (b) nel giardino pubblico di via Mascagni (1972) (Archivio Sar-Ven).

- uno raffigurante un frammento di lastra con cornice anepigrafe (1970, tav. 3a) e un rocchio di colonna scanalata (1972, tav. 3b);
- uno ove è indicato il luogo di rinvenimento del ciottolone in trachite iscritto (tav. 1a);
- un'immagine in cui sono leggibili le soglie del vano V (1971, tav. 1b);
- una raffigurante una fossa con tracce di pavimentazione, posta nei pressi del luogo di rinvenimento del bronzetto raffigurante Anubis (1971, tav. 1c)
- due fotografie riferibili al vano absidato (tav. 1d-e)

Alle immagini si aggiungono schizzi dei singoli ambienti della villa, rielaborati dalle planimetrie edite, ove viene riportato il luogo esatto di rinvenimento dei manufatti elencati, fornendo ulteriori elementi di novità.

Per quanto concerne il rocchio di colonna e la stele, Sbicego scrive "Nell'area prospicente lo stesso ambiente V° nel corso dello scavo per la posa delle tubature nel centro strada (via Mascagni) venne recuperato il rocchio di colonna romana e la lastra in trachite specchiata ad una profondità di circa un metro"; fino ad ora mancava notizia delle precisa collocazione dei due manufatti. Dagli appunti del Cavaliere, appare chiaro che essi furono ritrovati durante gli scavi per la posa a terra delle fognature al centro dell'attuale via Mascagni nell'agosto del 1970. Della lastra anepigrafe, che misura 88 x 73 cm e con spessore di 26 cm, esistono quattro scatti da considerarsi presumibilmente la prima testimonianza fotografica dei reperti rinvenuti in via Mascagni (tav. 3a).

Mentre la lastra viene immediatamente trasportata presso il Municipio, del rocchio di colonna resta segnalazione, ma se ne perdono le tracce. Nella nota del sopralluogo effettuato da Annamaria Chieco [40] si specifica che "sono affiorati a poca profondità numerosissimi framm. di laterizi di epoca romana, un rocchio di colonna (che non si è più trovato)...". Il manufatto fu ritrovato solo due anni dopo, in quanto illecitamente trafugato dal sito; ancora una volta dell'episodio si è conoscenza grazie alla segnalazione scritta di Orlando Sbicego, del 27 luglio 1972, dove comunica il recupero che avviene presso un'azienda privata [41].

Il rocchio di colonna fu allocato all'interno del giardino pubblico di via Mascagni, come attestano quattro scatti in bianco e nero. Attualmente, dopo essere stati sottoposti ad adeguato trattamento conservativo, i due manufatti sono visibili, come già accennato, nei giardini pubblici di via Mascagni, dove è anche visibile un pannello esplicativo e della valenza archeologica dell'area e delle indagini condotte [42].

Si riteneva che anche il ciottolone iscritto (fig. 6) fosse parte dei rinvenimenti di superficie nell'area di via Mascagni [43]. In proposito il Cavaliere Sbicego scrive "Il ciottolone paleoveneto è stato rinvenuto a una distanza di circa 40 cm dalle fondazioni murarie al di sotto del livello superiore delle stesse. Il reperto

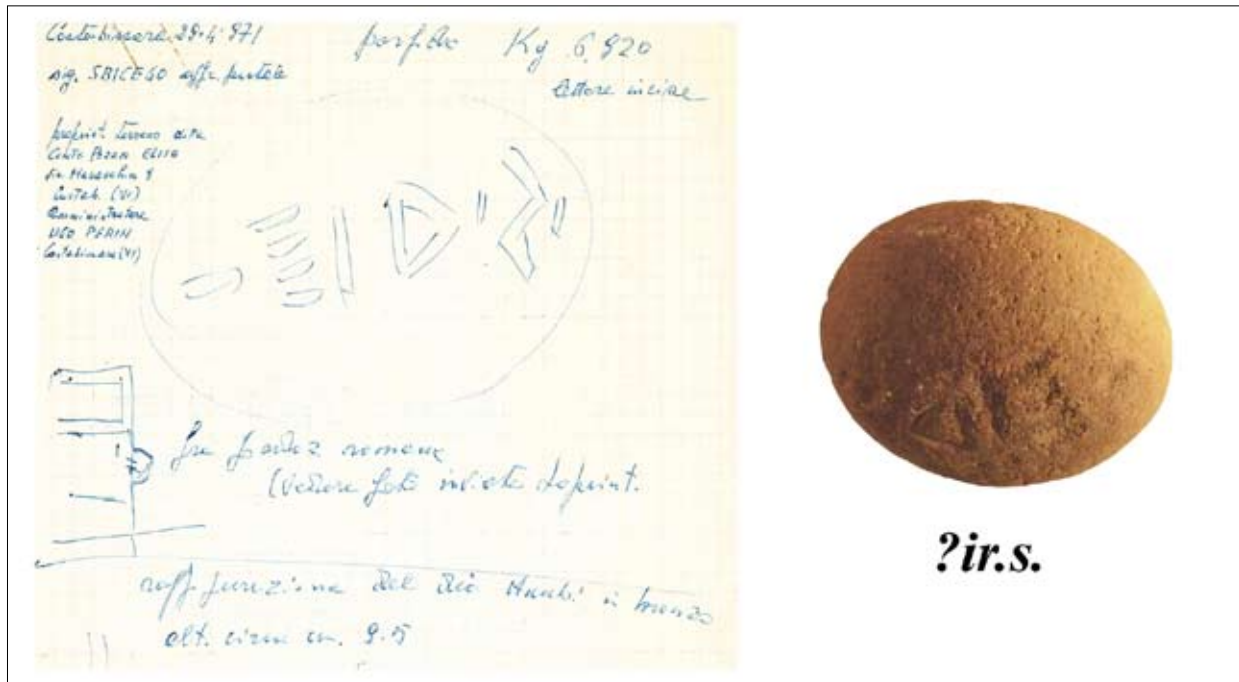



Fig. 6. Costabissara, via Mascagni. Appunti e fotografia del rinvenimento del ciottolone iscritto (Archivio Sar-Ven).

era posto con la scritta verso il basso, non era perciò visibile in un primo momento".

La fondatezza dell'informazione è attestata da una fotografia inviata in allegato, da cui si evince che esso fu rinvenuto al di sotto delle fondazioni del vano V, a nord-ovest del complesso (tav. 1a). La collocazione del manufatto induce a supporre che esso fu, al momento della realizzazione dell'edificio, presumibilmente 'defunzionalizzato', come porta a credere il suo allettamento con la faccia iscritta 'nascosta'; ovvero, pur non riconoscendone il significato originario, la sua valenza funeraria e/o rituale [44], venne colto invece il suo valore in quanto reperto 'antico', afferente alla cultura autoctona, con una sfumatura comunque afferente alla sfera del sacro. Per questa ragione, e forse anche con una finalità apotropaica, venne collocato appositamente nelle fondazioni dell'edificio.

Tra gli scatti relativi al settore a nord-ovest dello scavo, nel muro meridionale di un ambiente in prossimità dell'angolo formato con via Carducci si intravedono "tracce murarie... caratterizzate dalla presenza di... due pietre le cui dimensioni coprono lo spessore delle stesse tracce, circa cm 40/45 cm, e distanti fra di loro circa cm 131-132 tanto da supporre che siano le basi per gli stipiti di una porta" (tav. 1b) [45]. Dello stesso vano è presente un altro scatto in cui Sbicego segnala la presenza di "... tracce di pavimentazione..." (tav. 1c).

Soglie e tracce di pavimentazione sono elementi del tutto assenti negli altri vani indagati nell'intero complesso, caratterizzati invece da un piano in argilla battuta ad eccezione del vano absidato in origine arricchito da un pavimento in tessere musive bianche e nere, rinvenute sparse al suo interno. Questo aspetto suggerisce che l'ambiente in questione doveva svolgere una funzione ben specifica, probabilmente legata ad una destinazione residenziale [46].

Fondamentali poi le informazioni circa il puntuale luogo rinvenimento del bronzetto di Anubis: "La statuina bronzea di Anubis venne raccolta all'interno dell'ambiente indicato con il n. V° nella planimetria... Dallo stesso ambiente furono raccolte quasi tutte le monete di Costabissara, Anubis giaceva su uno strato di terreno nerastro mescolato a quella che sembrava cenere e in posizione inclinata rispetto al piano circostante" (fig. 7).

Il contesto stratigrafico di rinvenimento del bronzetto non era finora conosciuto. Si ipotizzava fosse parte di un piccolo larario ubicato plausibilmente nell'ambiente absidato, collocato nel settore sud-est dell'insediamento [47] (tav. 1d-e). Dai documenti acquisiti, si apprende che fu rinvenuto in un'area limitata della villa, all'interno di un vano a destinazione residenziale, l'unico, come si è detto con tracce di pavimentazione in materiale laterizio, insieme a un gruzzolo di 21 monete in bronzo, datate al IV secolo d.C. [48]. Si tratta evidentemente di una giacitura secondaria, ovvero di un "ripostiglio sparso", funzionale alla tesaurizzazione di materiali in metallo, per il loro valore venale. È stato ipotizzato che questi furono interrati nei primi anni del V secolo d.C., probabilmente in un momento di crisi, cui seguì l'abbandono dell'insediamento [49].

La puntualizzazione non esclude che l'ubicazione originaria del bronzetto fosse comunque un larario,

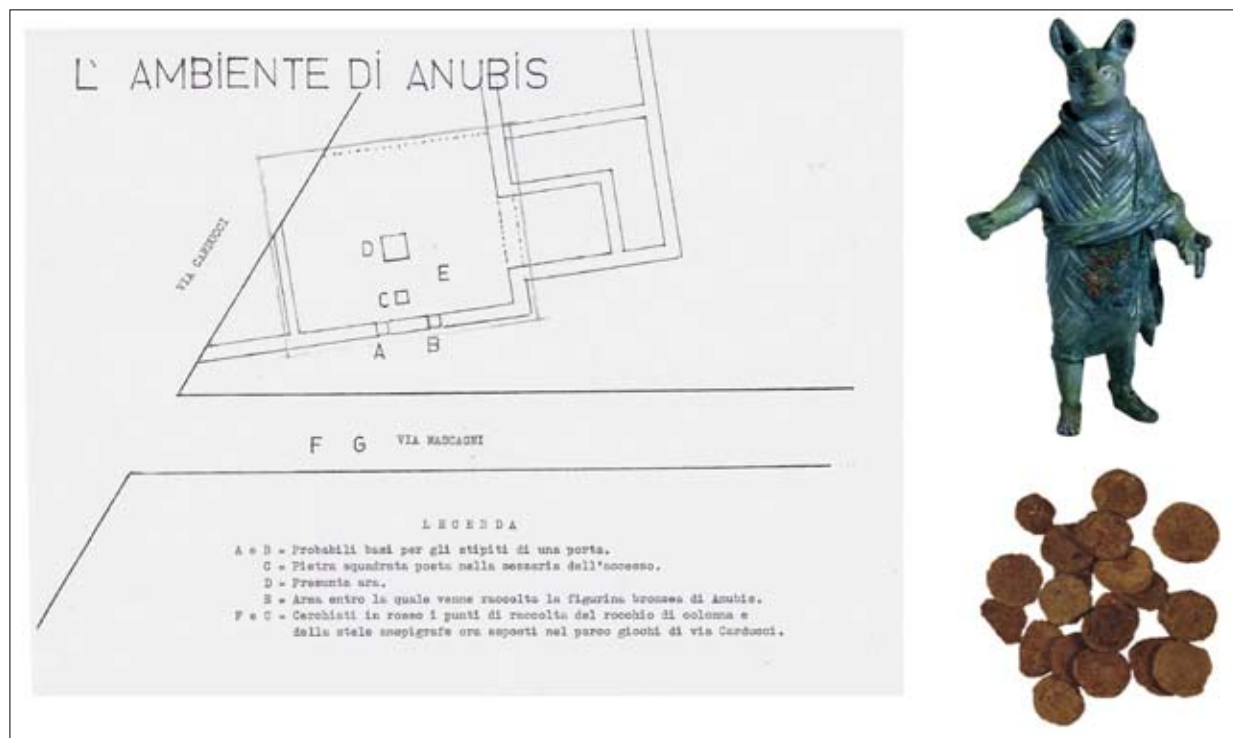



Fig. 7. Costabissara, via Mascagni. Il luogo di rinvenimento della statuetta di Anubis e delle monete (lettera E) (elaborazione Orlando Sbicego, Archivio Sar-Ven).

Fig. 8. Costabissara, via Mascagni. Scatti 1972: in evidenza le trincee di scavo (a) e lo 'scavo' del perimetro dei muri (b) (Archivio Sar-Ven).

la cui sistemazione nell'ambiente absidato resta plausibile.

Come si è precedentemente constatato, le informazioni che si possono trarre dalle fotografie sono numerose. Se da un lato forniscono elementi del tutto inediti riguardo il contesto di provenienza degli oggetti e quindi incrementano informazioni in merito alla loro funzione, dall'altro contribuiscono a meglio comprendere quali fossero i "metodi di scavo" utilizzati dagli operai e dai 'volontari', quasi cinquant'anni fa.

Osservando attentamente le immagini si può arguire che lo scavo avvenne prevalentemente eseguendo trincee (fig. 8, a). L'interesse principale era, da un lato, rintracciare le strutture murarie, dall'altro portare alla luce i reperti archeologici; una volta individuato il muro, si cercava di seguirne l'intera estensione in lunghezza attraverso la sola pulizia delle pareti. Nel caso specifico, non sussisteva alcun criterio stratigrafico, si indagava in profondità solo nei punti che suscitavano maggiore interesse o curiosità, come nel caso del vano absidato (fig. 9). In proposito, una fotografia della piccola abside induce ad alcune riflessioni: in questo caso, lo spessore dei muri è maggiore rispetto a quello dei vani conservati negli altri settori; in secondo luogo lo 'scavo' si limita solo ai perimetri dei muri conservati (figg. 8, b e 9): non si indaga mai in estensione o in profondità, ma ci si limita a ripulire le zone a ridosso dei paramenti murari [50]. Al termine della disamina della documentazione d'archivio, nel merito delle riproduzioni fotografie, si osserva come esse riproducano, con una certa ovvietà, i reperti rinvenuti di interesse, o 'notevoli'; mancano foto relative alle operazioni di scavo vero e proprio, mentre le strutture cui si dedica maggiore attenzione sono quelle a chiara vocazione residenziale, anche in considerazione del buon grado di conservazione. Basti ricordare, ancora una volta, l'ortofoto *ante litteram* (fig. 5) del complesso.

E.P.

Un palinsesto di planimetrie: alcune considerazioni

Al termine di questo *excursus*, risulta evidente come le due planimetrie, risalenti agli inizi degli anni Settanta (tavv. 1-2), abbiano costituito l'imprescindibile base del lavoro. Fino ad ora, tuttavia, nei diversi studi relativi al complesso di Costabissara, si era presa in esame solamente la pianta edita nel 1985, copia di quella del 1972, sebbene resa con un grado di dettaglio di lacunosa leggibilità. Solo con

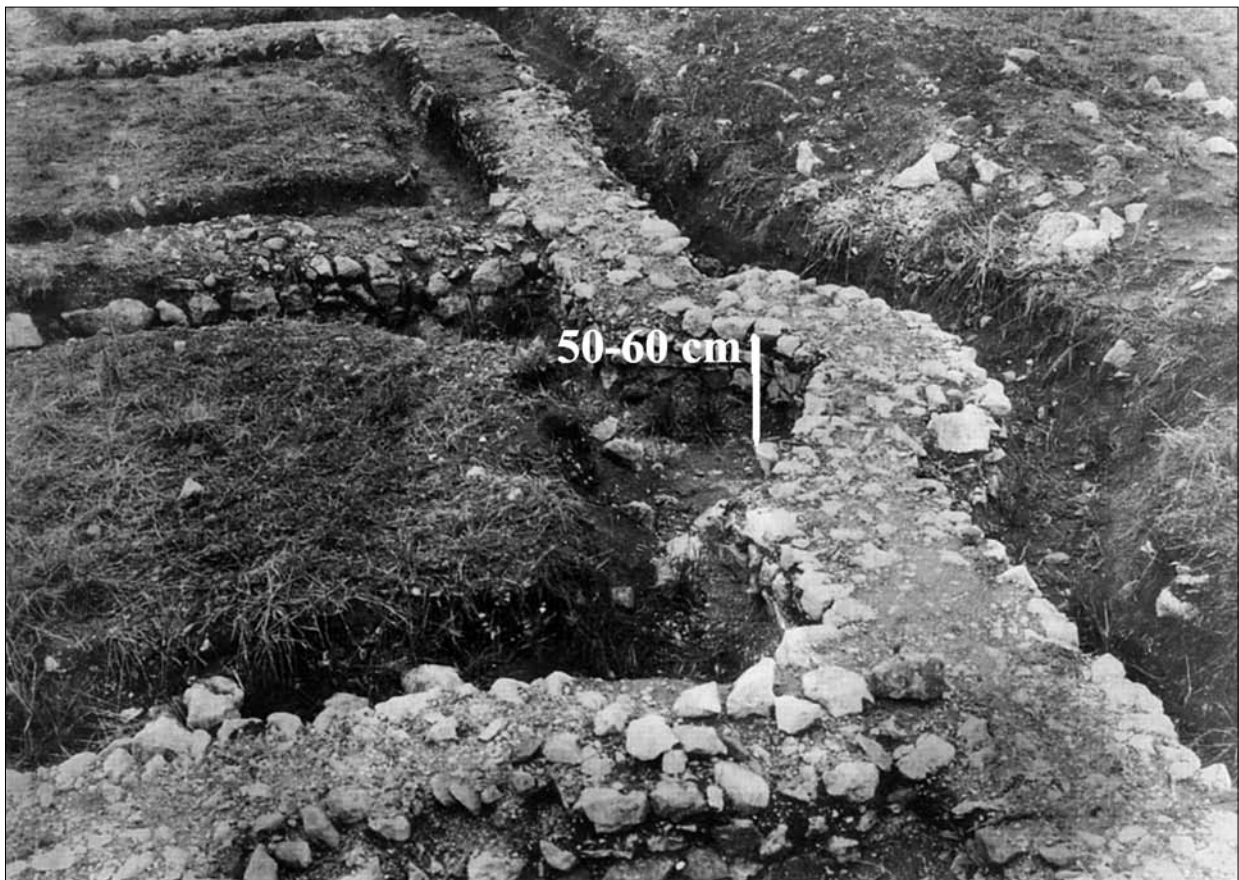



Fig. 9. Costabissara, via Mascagni. Particolare del vano absidato in cui si nota lo spessore e l'altezza dei muri (Archivio SarVen).

l'esito dell'indagine archeologica condotta nel 2005 si sono riscontrate precise situazioni di orientazione. Nello specifico, il settore meridionale del complesso è isorientato, mentre quello settentrionale è inclinato di alcuni gradi a nord rispetto all'altro; quindi, per la prima volta si sono rilevate le imprecisioni pregresse e si è proceduti alla loro correzione.

Dopo aver acquisito in formato digitale tutte le planimetrie note, si è proceduto attraverso la loro vettorializzazione e successivamente alla sovrapposizione planimetrica, che ha rilevato una sfasatura tra le diverse piante, caratterizzate da difformi orientazioni. L'esito del lavoro è stato poi rielaborato in GIS da Samuele Gardin sul cui metodo di lavoro e circa i cui risultati si rimanda allo specifico approfondimento.

Infine, la sovrapposizione delle piante ha permesso di avanzare alcune considerazioni circa il complesso. Osservando la nuova pianta elaborata (fig. 10), si individuano due macro settori, uno a nord e uno a sud di via Mascagni. Se gli ambienti del settore meridionale sono tutti isorientati, il settore settentrionale è invece più disomogeneo. Infatti, solo alcuni lacerti presentano un'orientazione afferente alle strutture meridionali, mentre il resto degli ambienti è caratterizzato non solo da diversa orientazione, ma anche da un minore spessore murario.

Non si esclude che il complesso si articolasse nei sette nuclei già individuati da Maria Stella Busana [51]; tuttavia, come già anticipato, anche in considerazione del fatto che non si conosce la reale e completa estensione dell'insediamento, si ritiene (sebbene non obiettivo precipuo di questo lavoro) di poter supporre che il caso di Costabissara costituisca l'esempio di un unico apprestamento a carattere rustico.

A seguito della correzione planimetrica, si possono avanzare alcune ipotesi riguardo la destinazione d'uso di alcuni ambienti o quantomeno di alcuni nuclei dei medesimi. Anzitutto, data l'orientazione delle strutture del settore meridionale non è possibile escludere che i quattro nuclei fossero parte di un unico complesso. Il nucleo est, orientato verso mezzogiorno, è caratterizzato da un cortile centrale attorno al quale si dispongono gli ambienti. Questo settore sembrerebbe costituire, con un buon grado di certezza, la *pars dominica* cui afferivano alcuni vani residenziali, i tre ambienti in asse con il cortile centrale, di dimensioni inferiori (circa 3 m per lato) e che si caratterizzavano per le strutture murarie più spesse. Questo aspetto è ricordato anche nella relazione di scavo di Giancarlo Longo "mentre per l'edificio con la piccola absidiola si nota una muratura ben consistente legata con bona malta e lavorata con una certa tecnica e che prosegue e che prosegue per una profondità di circa 50-60 cm, per i restanti resti murari abbiamo solo due corsi di ciottoloni, per una profondità di cm. 25-35 circa, legati con poca malta nonostante lo spessore sia di cm. 55-60" [52]. Gli ambienti disposti sul braccio meridionale, funzionali a chiudere il cortile proteggendo gli ambienti più interni, erano plausibilmente destinati al ricovero di animali e all'immagazzinamento dei prodotti agricoli [53].

I tre nuclei disposti ad ovest di questo primo settore sono da intendersi come ambienti in stretta connessione con attività agricole, ovvero costituiscono la *pars rustica* della villa. A confermare tale ipotesi sono il rinvenimento di un forno e di un frammento di *mola manualis* [54] all'interno di uno degli ambienti proprio nel corso gli scavi del 2005.

Dell'area a sud-ovest, fanno parte alcuni ambienti di servizio orientati invece verso occidente; fra questi si riconosce una piccola cucina [55], connessa probabilmente alle attività svolte nella *pars rustica*.

Per ciò che concerne il settore settentrionale di via Mascagni, sebbene non sia attribuibile ai vani una funzione certa, è comunque ipotizzabile il carattere residenziale almeno per l'ambiente posto verso sud, a ridosso della strada, ovvero vano di rinvenimento del bronzetto di Anubis [56]. I restanti ambienti, realizzati in materiali più facilmente deperibili, come già anticipato, furono probabilmente quelli maggiormente soggetti a ristrutturazioni.

La diversa orientazione e la differente tecnica muraria che appaiono nel settore settentrionale inducono a credere che in tutto l'arco di vita dell'insediamento, ovvero fra il I e il VI secolo d.C., alcune strutture potrebbero essere state oggetto di rifacimento.

Pare evidente come la documentazione fotografica abbia consentito di integrare dati estrapolati da documenti di diversa natura. Ad oggi si è giunti ad una georeferenziazione del sito, collocato nel settore dell'alta pianura vicentina orientale; il *fundus*, su cui fu eretto l'edificio di via Mascagni, è esposto in direzione orientale, posizione che ne garantisce la migliore fruibilità, secondo le indicazioni degli scrittori della *res rustica* [57]. Il sito, posto lungo il tracciato che da Vicenza si dirigeva verso Schio, con orientazione sud-est/nord-ovest, era in stretto collegamento con la zona transalpina e con il polo di riferimento politico, economico e amministrativo di *Vicetia*, al cui *ager* era appieno pertinente.

A queste considerazioni di carattere territoriale si coniuga l'applicazione delle più recenti metodologie d'indagine utilizzate; esse aprono molteplici orizzonti e soprattutto modificano il 'consueto' approccio archeologico; resta comunque imprescindibile l'osservazione che i dati conservati negli archivi possono essere recuperati e 'liberati' dai limiti che li tengono ancorati alle tecnologie del passato, restituendoci informazioni quasi al pari di un moderno scavo archeologico.

G.M.

Da foto amatoriali alla georeferenziazione dell'edificio: questioni di metodo

L'esame della documentazione nota ha offerto l'occasione di tentare nuove strade nell'analisi del materiale d'archivio; oltre la mera volontà di testa-

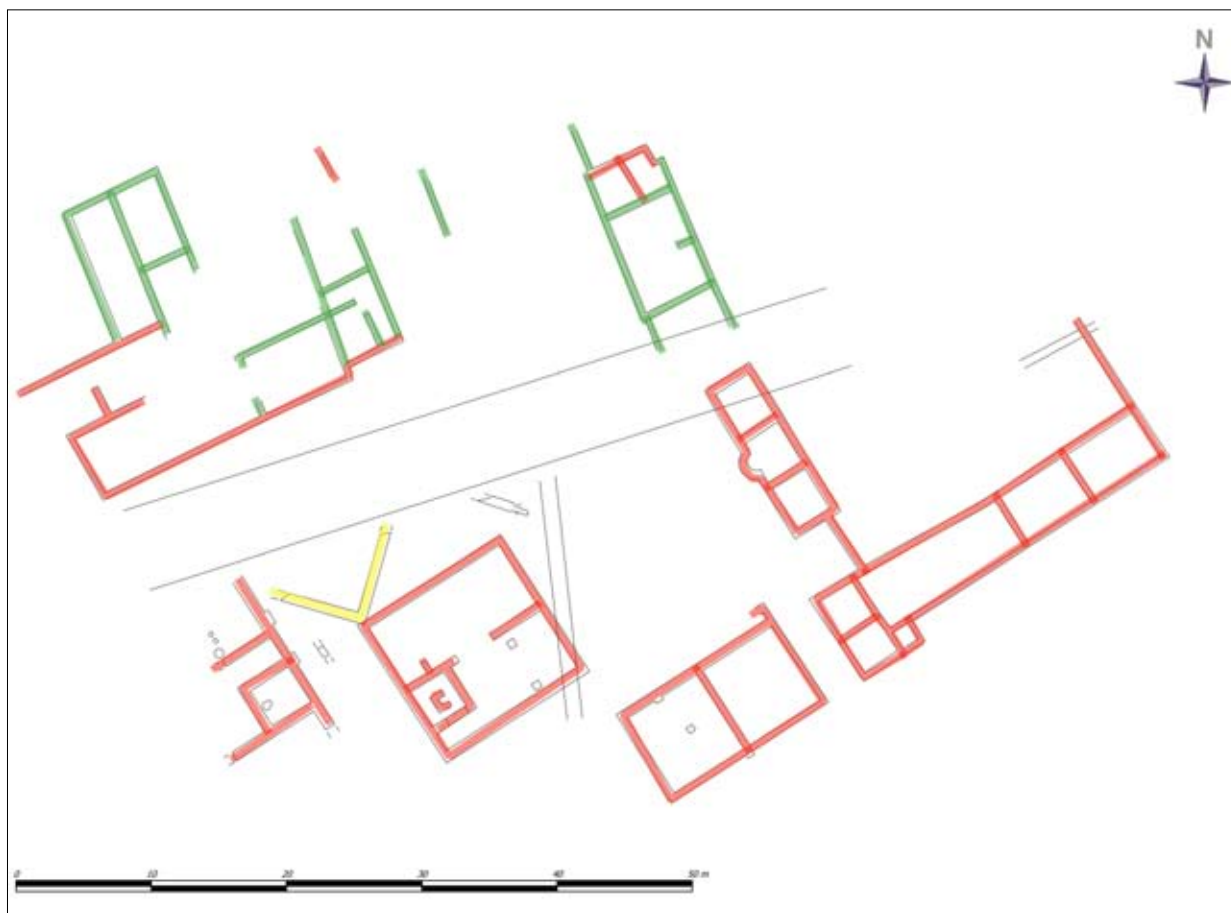



Fig. 10. Costabissara, via Mascagni. Planimetria con le orientazioni riconosciute (elaborazione grafica di S. Gardin).

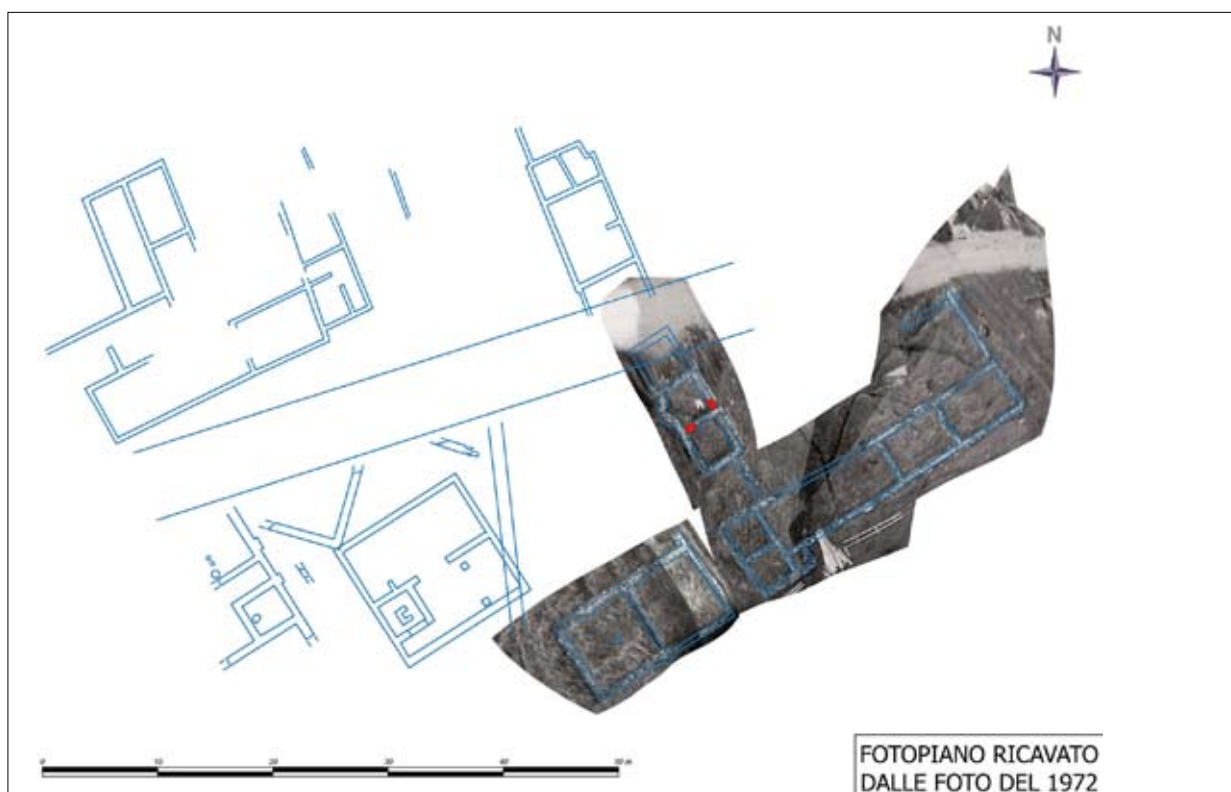
re tecniche innovative, la sperimentazione è nata da molteplici esigenze.

Innanzitutto i rilievi eseguiti nelle diverse campagne di scavo mancavano di un corretto e preciso posizionamento topografico rispetto un sistema di riferimento assoluto. Come noto, la conoscenza dell'esatta collocazione delle strutture antiche, in rapporto soprattutto all'attuale assetto urbano, è uno dei fondamenti basilari per un corretto esercizio dell'archeologia preventiva. È indispensabile inoltre per la correlazione con altre strutture antiche e nella programmazione di eventuali nuove indagini.

L'acquisizione di nuovi dati ha rappresentato un'ulteriore necessità emersa soprattutto durante il confronto tra le diverse documentazioni archeologiche provenienti da scavi eseguiti a distanza di molti anni. Più che di 'acquisizione', infatti, sarebbe più corretto parlare di 'integrazione' di una documentazione resa obsoleta dal progresso degli strumenti d'indagine. Alla luce di quanto rilevato, l'impiego di metodi recenti, sempre più utilizzati nelle attuali indagini archeologiche, non è più sembrato una scelta dettata da un personale interesse, bensì un percorso obbligato al fine di ottenere una documentazione completa e omogenea.

Il primo passaggio del lavoro è consistito nella digitalizzazione in formato "raster" di tutte le planimetrie di scavo. Successivamente le stesse sono state disegnate in formato vettoriale (fig. 10). La georeferenziazione di tutti i rilievi è stata eseguita su piattaforma GIS (software *QGis*) partendo dalla planimetria del 2005, quella cioè che presentava il maggior numero di punti omologhi con strutture e infrastrutture ancora presenti nel tessuto urbano attuale (come ad esempio spigoli di edifici, limiti di recinzioni, incroci stradali, ecc.). Le piante degli anni Settanta poi sono state elaborate con il medesimo procedimento; in questo caso però sono state selezionate le corrispondenze tra le strutture archeologiche (tav. 4). Questo metodo non permette ovviamente di ottenere un posizionamento con precisione centimetrica, raggiungibile ad esempio con sistemi GPS RTK; ma consente comunque, disponendo di un numero sufficientemente elevato di punti fiduciali ben distribuiti, di ricostruire l'esatta posizione delle strutture con uno scarto inferiore ad un metro.

Una volta che tutte le emergenze attribuibili all'insediamento di età romana sono state collocate nello spazio, sono poi state analizzate con attenzione

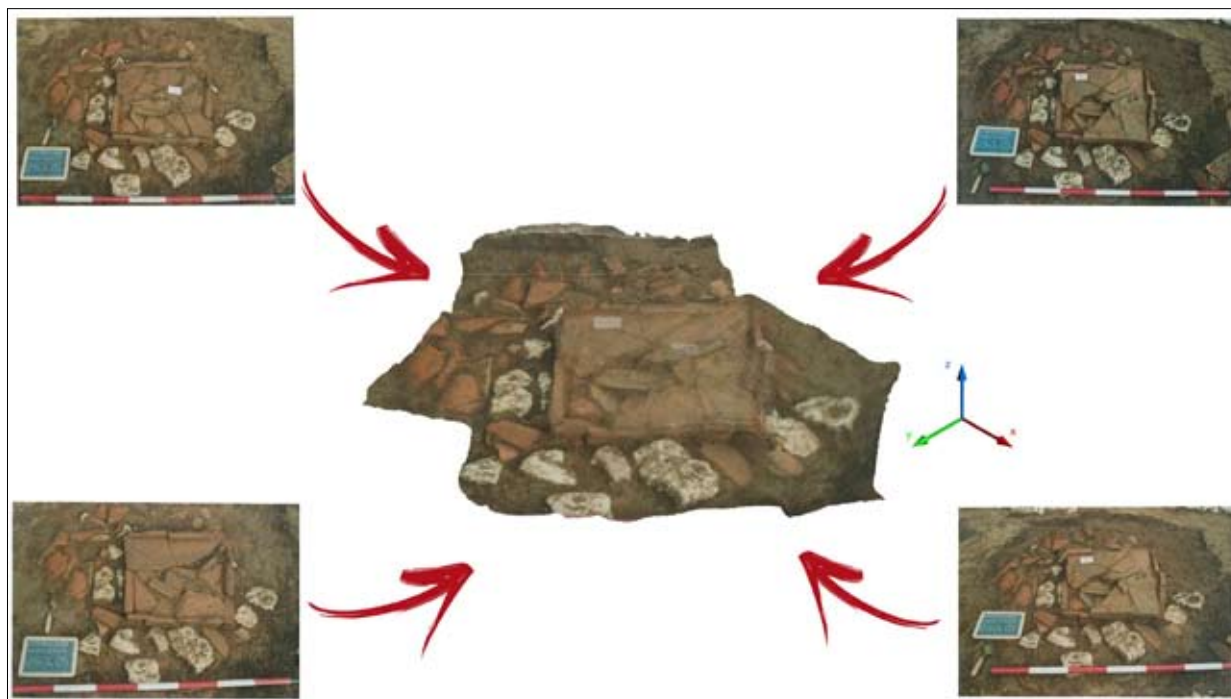
Tav. 4. Costabissara, via Mascagni. Posizionamento a diversa scala dell'insediamento rustico, su CTR (Elemento 125021) e ortofoto del 2012 (elaborazione grafica S. Gardin).

Tav. 5. Costabissara, via Mascagni. Ortofotopiano realizzato con le foto di Pierangelo Meneghini. In rosso sono indicati le possibili soglie riconosciute (elaborazione grafica S. Gardin).

le immagini per comprendere se esistessero elementi strutturali non riportati nelle planimetrie più 'vecchie'.

A tal fine sono state molto utili le fotografie panoramiche realizzate da Pierangelo Meneghini dalla gru (fig. 5); con il "plugin" di georeferenziazione di *QGis* le immagini sono state proiettate sulle planimetrie, compiendo, di fatto, il procedimento inverso rispetto a quanto si esegue ormai quotidianamente con gli ortofotopiani provenienti dai cantieri archeologici (tav. 5). Questo metodo si è rivelato utile in quanto ha permesso di riconoscere e posizionare due probabili soglie in corrispondenza dell'ambiente absidato al centro del complesso.

L'analisi delle foto di scavo ha consentito inoltre di verificare se vi fossero degli insiemi di immagini adatti ad essere elaborati mediante le recenti tecniche di fotogrammetria basate su software di "computer vision", quali "structure from motion e image-based modeling" [58]. Questi applicativi sono in grado di restituire modelli digitali tridimensionali a partire da coppie di immagini dello stesso soggetto, realizzate con una sovrapposizione di campo di almeno 50-60%. I principi di base sono fondamentalmente gli stessi della fotogrammetria analogica [59], solamente che in questo caso la triangolazione tra punti omologhi viene eseguita automaticamente dal computer. La presenza di riferimenti metrici nelle foto archeologiche permette inoltre di inserire nei programmi le caratteristiche dimensionali del soggetto, così da riuscire ad ottenere un modello tridimensionale misurabile. Nel caso di Costabissara è stato possibile ottenere un modello 3D della base di un pilastro indagato e fotografato, nel 2005 (tav. 6).

Anche nell'"era della fotografia analogica", nonostante ogni scatto possedesse un costo in termini economici maggiore rispetto ad una ripresa digitale, gli operatori sul campo non sdegnavano l'esecuzione di più foto dallo stesso punto di vista, ben consci della sostanziale natura definitivamente distruttiva del loro lavoro. Oggi questo *modus operandi*, accompagnato a un corretto approccio informatico, può rappresentare un prezioso 'tesoro' di dati.

S.G.

Tav. 6. Costabissara, via Mascagni. Modello digitale tridimensionale realizzato mediante l'elaborazione di foto analogiche digitalizzate (elaborazione grafica S. Gardin).

NOTE

* Chi scrive è, nel momento in cui il contributo esce alle stampe, funzionario della Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per Venezia metropolitana e per le province di Padova, Treviso e Belluno, a seguito della nuova riforma del Mibact, per la quale si rimanda al D.M. 23 gennaio 2016, n. 44. Tuttavia, dal momento che il convegno si è svolto prima dell'effettiva attuazione della riforma, i riferimenti interni al testo, nonché il richiamo all'Ente di appartenenza rimangono Soprintendenza archelogia del Veneto.

[1] Per un inquadramento dei rinvenimenti, con bibliografia precedente si veda Vigoni 2012, pp. 19-24.

[2] Nel merito si veda FURLANETTO, RIGONI 1987, pp. 135-165.
[3] DE FRANCESCHINI 1998, pp. 208-22; si veda anche BUSANA 2002, pp. 289-304.
[4] Si tratta dei siti di Creazzo, località Carpaneda: VALLICELLI, VIGONI 2012, pp. 122-128; Montegaldella, loc. Ghizzole: CATTANEO *et alii* 2009, pp. 82-92; Vicenza, loc. Dal Molin: GAMBA, RAIMONDI 2012, pp. 106-111; Caldogno: ROSSIGNOLI, BONATO, TUZZATO 2014, pp. 192-194.
[5] CRESCI MARRONE 2012, pp. 80-91.
[6] BUSANA 2002, pp. 222-225; VIGONI 2012, pp. 41-74.
[7] In proposito si veda BUSANA p. 113, fig. 37, dove si propone una sorta di tipologia relativa alle *villae*, prevalentemente basata su quanto documentato da fonti letterarie. Circa in caso di Costabissara, si veda *infra*.
[8] PETTENÒ, VIGONI 2005, pp. 97-100.
[9] Nel merito si veda *infra*.
[10] Si deve all'allora Assessore alla cultura del Comune, Carla Lorenzato, il rinvenimento dei fondi che permisero la realizzazione dell'approfondimento dello scavo, condotto sul campo con il coordinamento di Alberto Vigoni, della Dedalo snc, e la direzione scientifica di chi scrive, allora funzionario di zona. A Carla Lorenzato va un sentito ringraziamento per l'intelligente e generoso contributo fornito anche in occasione della preparazione di questa ricerca.
[11] BRUTTOMESSO 1985, pp. 43-52. Parte dello studio venne ripreso successivamente in *Archeologia a Costabissara* 1993.
[12] DE FRANCESCHINI 1998.
[13] BUSANA 2002.
[14] PETTENÒ, VIGONI 2005, pp. 94-102.
[15] L'operazione, non semplice in ragione della mole di reperti recuperati e nel corso delle campagne di scavo e di raccolte di superficie, in vari siti del Comune, fu iniziata da Annachiara Bruttomesso e portata a compimento da Francesca Veronese, in collaborazione con chi scrive, tra l'estate del 2001 e gli inizi del 2002. Con l'occasione i materiali sono stati lavati, stoccati in modo da garantirne la corretta conservazione e inventariati.
[16] BRUTTOMESSO, VERONESE, PETTENÒ 2002, pp. 130-142. Circa il bronzetto di Anubis, si ritornerà *infra*.
[17] L'allestimento è stato curato da Annachiara Bruttomesso, Diego Malvestio, Francesca Veronese, con il coordinamento di Alberto Vigoni, la direzione scientifica di Mariolina Gamba, all'epoca nuovo funzionari di zona, e della scrivente. Non va dimenticata la preziosa collaborazione della signora Adriana Dal Balcon. Circa i criteri e le ragioni dell'allestimento, si veda PETTENÒ 2012a, pp. 11-18.
[18] Si veda anche *infra*.
[19] Circa il ruolo degli Ispettori onorari: "Gli Ispettori Onorari collaborano nella vigilanza su monumenti e aree archeologiche, scavi e oggetti di antichità esistenti nel territorio cui si riferisce la nomina, segnalando alla Soprintendenza competente ogni elemento conoscitivo che possa interessare la tutela, la conservazione e la salvaguardia dei beni archeologici". Il titolo onorifico fa riferimento agli articoli 47-53 della Legge 27 giugno 1907, n. 386. Si veda anche la Circolare del Segretariato Generale n. 289 del 28 novembre 2008. La carica viene tuttora conferita a soggetti che collaborano con le Soprintendenze.
[20] A Orlando Sbicego si deve la segnalazione tempestiva, negli anni Settanta, alla Soprintendenza delle evidenze archeologiche emergenti, consentendone la dovuta tutela (nel merito si veda *infra*); va sottolineato come questo delinei un tratto tipico della sua personalità: uno spiccato senso civico, peraltro richiamato anche dalla normativa allora vigente (L. 1089/ 1939, art. 48; cfr. D.Lgs. 42/2004, art. 90), ma proprio in quegli anni spesso più o meno consapevolmente trascurata. A questo si aggiungono numerose iniziative relative all'archeologia locale, nonché ricerche amatoriali. Stando alla documentazione d'archivio, da allora fino ad oggi, risulta persona apprezzata da funzionari e Soprintendenti.
[21] Nota tratta dal *curriculum vitae* di Orlando Sbicego del 19 maggio 2011 consegnato personalmente all'allora funzionario di zona Elena Pettenò.
[22] Nota di Aldo Allegranzi del 26 agosto 1970, acquisita agli atti d'ufficio con prot. 2371/VIII-14 del 29 agosto 1970 (Archivio Sar-Ven).
[23] Documento vergato a mano da Annamaria Chieco Bianchi, datato 2 settembre 1970 (Archivio Sar-Ven).
[24] La nota a firma di Giulia Fogolari datata 10 novembre 1970, è un'ordinanza emanata ai sensi dell'art. 20 della Legge 1089/1939. Va notato come la Soprintendente dia mandato "al Comando della Stazione dei Carabinieri di Isola della Scala (Verona), di dare esecuzione alla presente ordinanza...". Ad ora non si è rinvenuto il riferimento alla nota di trasmissione (Archivio Sar-Ven).
[25] Il Gruppo Cercatori Bissari si costituisce alla fine del 1970, guidati inizialmente da Bruno Sartori e successivamente da Armando Soliman. Di quest'ultimo gruppo non fa parte Orlando Sbicego per questioni meramente personali; nel merito si veda *Archeologia a Costabissara* 1993, p. 7. Sulle diverse vicende dell'associazionismo archeologico locale, si veda anche SBICEGO 2012, pp. 114-121.
[26] Nel merito del bronzetto noto come Anubis, si veda, da ultimo PETTENÒ 2012b, pp. 84-90, con bibliografia precedente. Va comunque segnalato che, anche in ragione di quanto emerso nel corso del presente lavoro, alcune considerazioni debbano essere riviste.
[27] È attestato che le informazioni raccolte vennero trascritte, plausibilmente dopo un vaglio dei dati e un sopralluogo *in situ*, dall'assistente di scavo Giancarlo Longo del Museo Archeologico di Venezia come riportato da una nota di Orlando Sbicego del 27 luglio 1972, indirizzata alla Soprintendenza, acquista agli atti con prot. 2553/VIII-14 del 29 luglio 1972 (Archivio Sar-Ven). La sua operatività sul campo inoltre è attestata anche per altri siti.
[28] Il geom. Cavaliere Smania non era in servizio presso la Soprintendenza; titolare di uno studio privato a Schio (Vicenza) e Strà (Venezia), come si evince dalla carta intestata dove verga le sue missive, fu probabilmente incaricato di disegnare i rilievi. Plausibilmente si tratta di un libero professionista, il quale, in più occasioni ebbe rapporti di lavoro con la Soprintendenza, per ragioni e con modalità di collaborazione non note. Si veda nota 25.
[29] Nota di Ernesto Smania alla Soprintendenza; 4 gennaio 1972, acquista agli atti con prot. 25/VIII-14 del 5 gennaio 1972 (Archivio Sar-Ven).
[30] Nota di Ernesto Smania alla Soprintendenza del 14 febbraio1972, indirizzata al signor Giancarlo Longo del Museo Archeologico di Venezia. Senza protocollo (Archivio Sar-Ven).
[31] Telegramma a firma di Giulia Fogolari al Comando Stazione Carabinieri di Dueville (Vicenza) e alla Ditta Conte Pozza Elisa di Costabissara, incaricata delle opere edilizie, trasmesso il 4 maggio 1971 (Archivio Sar-Ven).
[32] Nota di Bruno Sartori alla Soprintendenza; 24 giugno 1971, acquisita agli atti con prot. 1971/VIII-14 del 2 luglio1971 (Archivio Sar-Ven).
[33] Nota di Giulia Fogolari al geom. Ernesto Smania; 7 luglio 1971, senza protocollo (Archivio Sar-Ven). Non si esclude, in via del tutto interlocutoria, che la decisione sia conseguenza di due possibili questioni: una legata meramente alle attività della Soprintendenza, la seconda, ipotesi dai contorni più labili, riferibile ad attriti emersi tra i volontari guidati da Soliman e il Cavalier Sbicego. Tale supposizione sembrerebbe trovare conferme nel fatto che le successive indagini furono condotte da operai, coordinati da personale tecnico della Soprintendenza. Nel meriso, vedi *infra*.
[34] Queste furono fornite ad Alberto Vigoni personalmente da Orlando Sbicego, in occasione della campagna di scavo del 2005, come dati ulteriori e base del nuovo lavoro. Attualmente sono conservate presso l'Archivio della Soprintendenza.
[35] Relazione di Giancarlo Longo del 20 febbraio 1972, senza protocollo (Archivio Sar-Ven).
[36] La testimonianza è stata riferita da Orlando Sbicego e pare fededegna.
[37] Nel merito si veda *supra*.
[38] PETTENÒ 2002.
[39] Nota di Orlando Sbicego alla Soprintendenza del 14 no-

vembre 2003, acquisita agli atti il 24 novembre 2003, con prot. 16387/VIII (Archivio Sar-Ven).

40 Vedi *infra*.

41 Nota di Orlando Sbicego alla Soprintendenza del 27 luglio 1972, acquisita agli atti il 29 luglio 1972, con prot. 2553/VIII-14 (Archivio Sar-Ven).

42 Il pannello è stato realizzato da Alberto Vigoni della Dedalo s.n.c., con il contributo del Comune di Costabissara (Sbicego 2012, fig. 5, p. 121).

43 Bruttomesso 2012, p. 40.

44 Il ciottolone riporterebbe un'iscrizione sinistrorsa a carattere onomastico *?ir.s* e si inserirebbe fra i cippi con valore confinario, ampliamenti attestati nella zona di confine tra l'areale vicentino e il padovano. Gamba 2012, p. 37.

45 Acquisita agli atti il 06.12.2012, con prot. 14834/VIII (Archivio Sar-Ven).

46 O come suggerito da Maria Stella Busana, a scopo di "soggiorno o di rappresentanza" (Busana 2002, p. 293).

47 A sostegno di questa ipotesi: Busana 2002, p. 112; Pettenò 2003, p. 139.

48 Gorini 1985, pp. 53-57; cfr. Bernardelli 2012, pp. 75-83.

49 Bernardelli 2012, p. 79.

50 Nel merito si legga, di seguito, la citazione di Longo che parla di "una muratura ben consistente, legata da buona malta e lavorata con una cera tecnica che prosegue per una profondità di cm. 50-60"; mentre osserva che restano solo due corsi di ciottoloni, per una profondità di circa cm. 25-35...". Per i riferimenti, si veda nota 52.

51 Busana 2002, pp. 289-294, soprattutto fig. 124, p. 291.

52 Relazione trasmessa da Giancarlo Longo del Museo Archeologico di Venezia alla Soprintendenza del 19 luglio 1971; acquisita agli atti il 21 luglio 1972, con prot. 2525/VIII-14 (Archivio Sar-Ven).

53 Busana 2002, p. 292.

54 Vigoni 2005, p. 98.

55 Vigoni 2005, p. 97.

56 Vedi *supra*.

57 Busana 2002, pp. 75-76

58 Per un confronto si veda Ullman 1979; Longuet-Higgins 1981; Faugeras 1993; Debevec, Taylor, Malik 1996.

59 Il materiale edito circa questo specifico argomento è molto vasto; in questa sede quindi si rimanda un'opera che si considera un'ottima sintesi conoscitiva: Capra, Costantino 2007.

BIBLIOGRAFIA

Archeologia a Costabissara 1993 – *Archeologia a Costabissara*, a cura di A. Kozlovic, G. Mariani e L. Casolo, s.l.

Archeologia e filatelia 1985 – *Archeologia e filatelia*, a cura del Gruppo Archeologico Bissari, s.l.

Bernardelli A. 2012 – *Le monete*, in *Nel segno di Anubis* 2012, pp. 75-83.

Bruttomesso A. 1985 – *Ritrovamenti protostorici e romani a Costabissara*, in *Archeologia e filatelia* 1985, pp. 43-52.

Bruttomesso A. 2012 – *La protostoria*, in *Nel segno di Anubis* 2012, pp. 25-40.

Bruttomesso A., Veronese F., Pettenò E. 2002 – *Di alcuni materiali da Costabissara*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", 18, pp. 130-142.

Busana M.S. 2002 – *Architetture rurali nella* Venetia *romana,* Roma.

Capra A., Costantino D. 2007 – *Geomatica*, Taranto.

Cattaneo P. *et alii* 2009 – *Tracce di una villa rustica romana e di un villaggio altomedievale a Ghizzole di Montegaldella (Vicenza)*, "Archeologia Veneta", 21, pp. 82-121.

De Franceschini M. 1998 – *Le ville romane della* X Regio Venetia et Histria*,* Roma.

Debevec P. E., Taylor C. J., Malik J. 1996 – *Modeling And Rendering Architecture From Photographs: A Hybrid Geometry-And Image-Based Approach*, in *SIGGRAPH '96*, Proceedings of the 23rd annual conference on Computer graphics and interactive techniques, ACM New York, New York, pp. 11-20.

Faugeras O. 1993 – *Three-Dimensional Computer Vision*, Cambridge, Mass.

Furlanetto P., Rigoni M. 1987 – *Il territorio vicentino*, in *Il Veneto nell'età romana. Note di urbanistica e di archeologia del territorio*, II, a cura di G. Cavalieri Manasse, Verona, pp. 135-156.

Gamba M. 2012 – *I ciottoloni in Veneto*, in *Nel segno di Anubis* 2012, p. 37.

Gamba M., Raimondi N. 2012 – *Vicenza, Dal Molin. Indagini sul contesto rustico e l'acquedotto romano (2009-2011)*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", 28, pp. 106-111.

Gorini G. 1985 – *Le monete trovate a Costabissara (Vicenza)*, in *Archeologia e filatelia* 1985, pp. 53-47.

Longuet-Higgins H.C. 1981 – *A computer algorithm for reconstructing a scene from two projections,* "Nature", 293, pp. 133–135.

Nel segno di Anubis 2012 – *Nel segno di Anubis. Ricerche e testimonianze archeologiche a Costabissara*, Rubano (Padova).

Pettenò E. 2012a – Disiecta membra *e reperti archeologici*, in *Nel segno di Anubis* 2012, pp. 11-18.

Pettenò E. 2012b – *Del bronzetto noto come il dio Anubis*, in *Nel segno di Anubis* 2012, 84-90.

Pettenò E., Vigoni A. 2005 – *Costabissara (Vicenza): nuove note sul complesso rustico di via Mascagni*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", 21, pp. 94-102.

Rossignoli C., Bonato S., Tuzzato S. 2014 – *Caldogno, insediamento produttivo lungo l'asse stradale a nord di Vicenza*, "Notizie di Archeologia del Veneto", 3, pp. 192-194.

Ullman S. 1979 – *The Interpretation of Visual Motion*, Cambridge, MA.

Vallicelli M.C., Vigoni A. 2012 – *Creazzo, località Carpaneda. La campagna di scavi 2011 nell'insediamento rustico di età romana*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", 21, pp. 94-102.

Vigoni A. 2012, *L'epoca romana* – in *Nel segno di Anubis* 2012, pp. 41-74.

Riassunto

Lo studio pone attenzione alla rilettura di documenti grafici e soprattutto fotografici conservati presso l'Archivio della Soprintendenza Archeologia del Veneto (Padova), relativi all'insediamento rustico di Costabissara. Ubicato nell'*ager pertinens* del *municipium* di *Vicetia*, il centro si inserisce tra quelle strutture a carattere rustico ben diffuse nel territorio di Vicenza. Nello specifico, si tenta di riproporre una rilettura del sito, edito in più studi, ma mai con completezza di documentazione, riprendendo dati dell'epoca relativi agli scavi condotti per un importante intervento di lottizzazione, avvenuto tra il 1971 e il 1972. Si tratta di foto e disegni, cui si aggiungono ulteriori i materiali, quali parte integrante della restante documentazione. Sebbene il sito sia stato nuovamente indagato (2005), sono soprattutto le fotografie più datate a fornire testimonianza di uno scavo, la cui rilettura sembra indiziare importanti informazioni precedentemente trascurate e utili per meglio comprendere la funzione dell'apprestamento rustico, anche in relazione alla sua georeferenziazione.

Parole chiave: Costabissara; insediamento rustico; documentazione fotografica; palinsesto documentale; tecniche di fotogrammetria; GIS*; image-based modeling*.

Abstract: A re-interpretation of the rural settlement of Costabissara (Vicenza). From graphic and photographic documents to the most recent technologies

This paper is based on the re-interpretation of some graphic and photographic documents regarding the rural settlement of Costabissara, preserved in the Archive of the Soprintendenza Archeologia del Veneto (Padua). Collocated in the *ager pertinens* of *Vicetia*, the site belonged to a network of rural structures located in this area. The object of this study is try to re-interpretation of the site which was already published, though archive documentation which coming from the 1971 and 1972 excavations, related to extensive building activities. The site has been further investigated during recent times (2005), but the old pictures still have a great potential informations: reconstruct the story of excavations and establish the exact position/georeferencing of this rural complex.

Keywords: Costabissara; rural settlement; photographic documents; archival research; GIS*;* image-based modeling.

Elena Pettenò _ Soprintendenza Archeologia del Veneto
elena.petteno@beniculturali.it

Greta Minato _ Università degli Studi di Bologna
greta.minato@studio.unibo.it

Samuele Gardin _ Ante Quem s.r.l. - Reparto Archeodron
gardinsamuele@gmail.com

L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DEI MUSEI CIVICI DI BRESCIA E LA VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO ARCHEOLOGICO

Francesca *MORANDINI*, Piera *TABAGLIO*

Introduzione

I Musei Civici di Brescia, di proprietà comunale e gestiti dalla Fondazione Brescia Musei [1], sono costituiti da diversi nuclei di opere distribuite in varie sedi, che ne valorizzano il significato e sottolineano il contesto di provenienza.

A partire dal 1830, con l'apertura del *Museo Patrio* all'interno del tempio capitolino parzialmente ricostruito, ha inizio una lunga sequenza di costituzione di nuovi musei e di aggiornamento della distribuzione delle opere nelle diverse sedi, stabilizzata al momento attuale in quattro nuclei principali: il *Parco archeologico di Brescia romana* (santuario tardorepubblicano, Capitolium e teatro romano) [2], il *Castello* (con il *Museo delle armi* nel Mastio visconteo e il *Museo del Risorgimento* nel Grande Miglio) [3], la *Pinacoteca Tosio-Martinengo* (in corso di allestimento nel Palazzo della famiglia Martinengo, storica sede delle collezione) [4] e il complesso monastico di San Salvatore-Santa Giulia, sede del *Museo della città* [5].

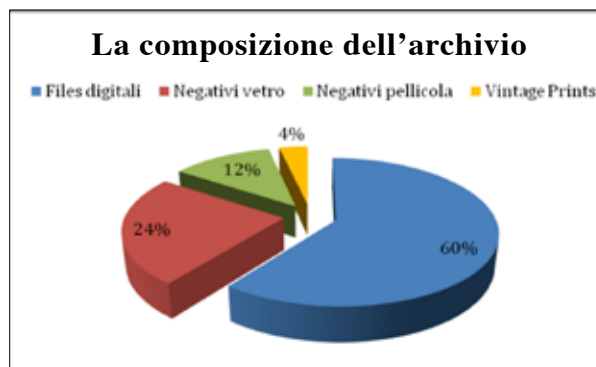
Il patrimonio museale copre un arco temporale esteso dalla preistoria all'età contemporanea, ed è l'esito di doni di cittadini bresciani, di recuperi da edifici urbani non più o solo parzialmente esistenti, di indagini archeologiche condotte dal Comune e dalla Soprintendenza competente, di depositi dello Stato, nonché di acquisti.

Parallelamente alla formazione delle collezioni, si è andato arricchendo un archivio documentale che testomoniava le attività dei musei, affiancato da un *Archivio fotografico* estremamente ricco e variegato, con un registro a partire dal 1935. In particolare quest'ultimo archivio è punto di riferimento fondamentale sia per studiosi, con un'utenza annua che si aggira intorno a quasi un migliaio di richieste di immagini, sia per il personale tecnico scientifico dei Musei, che trova in esso traccia delle vicende passate di opere, ambienti ed allestimenti museali, fondamentale premessa per ogni intervento futuro.

F.M.

Storia e consistenza dell'Archivio fotografico

L'archivio fotografico dei Civici Musei di Brescia è stato istituito formalmente nel 1935, data a cui risale il primo registro ingressi; presumibilmente, vista la rilevanza del materiale prodotto antecedentemente a quella data, si resero necessari un riordino e la schedatura di tutta la produzione da metà ottocento fino a quell'anno.

All'interno dell'archivio possono essere differenziati quattro grandi nuclei in base al materiale di supporto:
- 28.000 negativi su vetro prodotti da fine Ottocento al 1965;
- 14.000 negativi su pellicola prodotti fino all'anno 2000;
- 4000 "vintage prints" di diversi formati e tecniche, di cui circa 3000 costituiscono il fondo storico del *Museo del Risorgimento*;
- circa 70.000 "files" digitali prodotti dall'anno 2000.

Il patrimonio è stato continuamente arricchito grazie a campagne fotografiche mirate, prevalentemente rivolte alla documentazione del materiale museale. Approssimativamente, un terzo delle fotografie dell'archivio è riferibile a documentazione di ambito archeologico, di queste una parte riguarda scavi e ritrovamenti effettuati nel centro storico cittadino, l'altra, più consistente, è costituita dai documenti che a partire dagli anni Trenta del Novecento includono specificatamente tutta l'area archeologica museale: *Capitolium*, Teatro, Foro e complesso monastico di Santa Giulia. Tale documentazione si è rivelata – e si rivela tutt'oggi – fondamentale per la ricostruzione della storia di questi edifici, sia per quanto riguarda il monitoraggio negli anni dello stato conservativo, sia per ricostruire gli interventi di cui sono stati oggetto architetture, affreschi e mosaici.

Un'ampia documentazione è quella rivolta ai reperti mobili che confluirono prima al Museo Patrio, poi Cristiano ed infine Romano [6].

Grazie alla sua lunga vita e grazie al consistente patrimonio di immagini, l'archivio testimonia anche l'evoluzione del modo di fare fotografia archeologica

per più di un secolo. Se infatti, nel periodo da metà Ottocento fino agli anni Trenta del secolo scorso, l'attenzione è stata rivolta maggiormente a scatti per fini turistici e celebrativi delle rovine esistenti, negli anni a seguire la fotografia assume una valenza più scientifica e di dettaglio, con immagini eseguite a supporto delle attività degli archeologi, per documentarne gli scavi sistematici, i rinvenimenti fortuiti o gli interventi di restauro.

Fig. 1. Veduta d'insieme delle murature romane della chiesa Santo Stefano (1874).

La prima testimonianza presente in archivio relativa a una campagna di scavo risale al 1874; si tratta di una ripresa effettuata sulla sommità del colle Cidneo, dove sorge il castello di Brescia, nel settore nord-occidentale dell'antica città murata; tale campagna rilevò l'esistenza di fondamenta di strutture di età romana sulle quali, dopo l'anno Mille, venne eretta la chiesa di Santo Stefano in Arce (fig. 1).

Nella zona inferiore del colle, verso il monastero di San Pietro in Oliveto, vennero alla luce i resti dell'acquedotto romano (fig. 2) e dell'antica porta di Sant'Eusebio. Gli scavi furono diretti da Giuseppe Ragazzoni, socio dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Brescia e noto geologo con una passione per l'archeologia preistorica [7]; le fotografie furono scattate da Costanzo Glisenti, suo amico e collaboratore, appassionato studioso di scienze naturali, industriale illuminato nel campo della siderurgia con grande interesse appunto per la fotografia. Glisenti fu uno sperimentatore curioso di nuove tecniche, che illustrò in vari saggi e sui commentari dell'Ateneo [8].

Fig. 2. Resti dell'acquedotto romano (1874).

Un altro esempio di campagna fotografica di carattere prevalentemente scientifico è rappresentato dal corredo fotografico allegato alla relazione descrittiva dei frammenti relativi al teatro romano, oggetto di ricognizione nel 1913 nel cortile di Palazzo Maggi [9]; la relazione è a firma dell'ingegnere Vico Gaggi, dell'ufficio tecnico municipale, incaricato dei rilievi e della documentazione fotografica (fig. 3).

Fig. 3. Veduta d'insieme dei frammenti della scena del Teatro recuperati durante gli scavi 1913.

Un'importante documentazione presente in archivio, fondamentale per la ricostruzione della topografia del centro storico di Brescia, è quella che risale agli anni del Ventennio fascista, quando venne demolito un intero quartiere storico del centro per realizzare Piazza della Vittoria, fulcro di un intervento urbanistico firmato da Marcello Piacentini [10]. In occasione dei lavori di demolizione e sterro furono portati in luce strutture e reperti mobili di epoca romana, come anche i resti di un edificio altomedioevale (fig. 4).

Negli anni a seguire quasi tutti i materiali reperiti durante gli scavi effettuati a Brescia e dintorni confluirono nelle collezioni del *Museo Romano*, andando a costituire una delle più ricche collezioni archeologiche del nord Italia, che confluirà poi nel *Museo della città*.

P.T.

Fig. 4. Scavi per Piazza della Vittoria (1930).

Il supporto dell'archivio per lo studio dei restauri storici

Premessa di ogni nuovo intervento, sia su un'opera mobile sia su di un edificio, è la definizione della sua integrità originale e la storia degli interventi che ha già subito in passato; non sempre l'abitudine o il metodo – o l'urgenza imposta da emergenze – di chi ha operato sui beni ha lasciato traccia in una relazione scritta e, molto spesso, siamo in grado di ricostruire tappe fondamentali nella vita di un bene unicamente grazie a scatti fotografici talvolta occasionali, che involontariamente divengono per noi fonte di importanti conoscenze.

La ricchezza dell'archivio dei Musei di Brescia si è rivelata fondamentale in numerosi casi. Ad esempio, nella storia dell'architettura, del restauro e degli allestimenti museali riguardanti il Monastero di Santa Giulia le fotografie dell'archivio risultano essenziali ai fini della conoscenza del passato nonché per l'aiuto indispensabile alla ricostruzione delle mutazioni avvenute da metà 800 in poi. Si è verificato spesso che le foto d'epoca costituiscono l'unica testimonianza per risalire ad esposizioni passate o per identificare materiali vari.

Il monastero venne venduto dal Demanio al Municipio di Brescia nel 1878. Nel 1882 (figg. 5-6) venne inaugurato il *Museo dell'Età Cristiana*

Fig. 5. Chiesa di Santa Giulia, veduta del primo allestimento del Museo Cristiano (1882)

Fig. 6. Assemblaggio di sculture e frammenti lapidei altomedievali del Museo Cristiano.

Fig. 7. Interno di San Salvatore con alcuni materiali del Museo Cristiano (1930-1940).

nelle chiese di Santa Giulia e San Salvatore, come documentato da un nutrito lotto di immagini presenti nell'archivio. Da questo momento in poi si sono susseguiti negli anni allestimenti museali all'interno degli edifici storici del monastero, sino al progetto di recupero complessivo per il quale vennero stese le premesse metodologiche nel 1979 e venne portato a compimento nel 1998 il Museo della città, dopo anni di scavi archeologici, interventi conservativi e adeguamento per la funzione museale individuata con largo consenso. Anche la Chiesa di San Salvatore nel corso degli anni venne interessata da profondi cambiamenti, da luogo di esposizione dei materiali del Museo Cristiano, a spazio archeologico a seguito di demolizioni (figg. 7-8).

Grazie alle immagini dell'archivio è stato possibile tracciare una storia degli allestimenti museali, recuperando contesti che per dinamiche di gestione delle collezioni sono stati smembrati e spostati, oppure anche ritrovando arredi e soluzioni espositive che hanno costituito un importate stimolo di riflessione.

In questa sede, per brevità, portiamo due esempi recenti piuttosto emblematici, soprattutto per l'importanza dei beni che ne sono stati oggetto: la statua in bronzo della Vittoria alata e l'area archeologica del *Capitolium*.

Fig. 8. La situazione della chiesa di San Salvatore tra il 1960 e il 1963.

La statua in bronzo della Vittoria alata

La statua venne portata in luce nel luglio del 1826, insieme a un gruppo straordinario di bronzi, in un'intercapedine del tempio capitolino durante i primi scavi archeologici effettuati nell'area. Sappiamo poi che venne esposta nel *Museo Patrio* dal 1830, che in occasione della Seconda Guerra Mondiale venne sepolta nel parco di una villa nella pianura a sud di Brescia e che, al termine della guerra, per rimediare ad alcuni danni subiti durante l'interramento e il trasferimento frettoloso, venne presa in cura a Roma dall'Istituto Centrale del Restauro [11].

Portata poi temporaneamente a Zurigo per la mostra *Kunstschätze der Lombardei: 500 vor Christus, 1800 nach Christus* [12] del 1948, fece ritorno definitivo a Brescia, nelle sale del nuovo *Museo Romano*, dove è rimasta sino al 1997. In quell'anno si è reso necessario il trasferimento nel costituendo *Museo della città*, nel complesso monastico di Santa Giulia, dove la Vittoria e gli altri bronzi nel percorso museologico testimoniavano di una fase di vita dell'area capitolina [13]. E proprio lo spostamento dei bronzi, unitamente a tutti gli altri reperti esposti nel vecchio *Museo romano*, avrebbero poi reso possibile l'avvio delle ricerche e dello studio della sequenza degli edifici sacri nell'area [14] e, di conseguenza, avrebbero messo le premesse per la stesura del progetto di valorizzazione di cui si dirà in seguito e che si è concluso nel 2015.

In occasione del trasferimento la statua è stata smontata, grazie a un dispositivo ottocentesco predisposto al suo interno, e per essa si è aperta una nuova stagione di studi, verifiche e ricerche, con l'obiettivo di fare luce in particolare sulla sua origine e sulla datazione, ma anche sulle modalità di realizzazione e sulle modifiche che erano occorse alla statua lungo la sua storia, sino al 1997 [15] (fig. 9).

Due fasi di analisi diagnostiche hanno permesso di caratterizzare con precisione la lega del bronzo

Fig. 9. Veduta della cella occidentale del *Capitolium* con la Vittoria alata (fine '800).

Fig. 10. Immagini dell'originale e dei calchi in gesso della Vittoria alata (1913).

che costituisce corpo e ali, di restringere la datazione dell'opera alla metà del I secolo d.C., e di comprenderne le modalità di fusione e assemblaggio [16].

Nel frattempo l'individuazione di un epistolario all'interno dell'archivio di una famiglia bresciana, relativo alla realizzazione del primo calco a contatto effettuato sulla Vittoria per trarne una copia su espressa richiesta di Napoleone III, che vide la statua in Museo alla vigilia della battaglia di Solferino del 1859 [17], ha dato l'abbrivio a una ricerca all'interno dell'archivio fotografico per verificare traccia di queste operazioni [18]. Le immagini dell'originale e dei calchi, organizzate in ordine cronologico ricostruito spesso in base al cognome del fotografo autore dello scatto, hanno completato, dettagliandole, le informazioni dei documenti scritti, ampliando le nostre conoscenze anche sui tentativi di integrazione della statua, mancante dell'elmo sotto il piede sinistro, dello scudo tra braccio sinistro e ginocchio piegato, nonché dello stilo nella mano destra (figg. 10-12).

Nelle immagini di inizio Novecento viene messo a confronto un calco in gesso con l'originale, mentre le foto di inizio Novecento ci permetteno di vedere la statua esposta nel *Museo Patrio* completa di tutte le integrazioni, oggi purtroppo perdute.

Nei prossimi mesi i Musei di Brescia affronteranno il restauro completo della statua per poi valutare il suo rientro al *Capitolium*, ricomponendo nuovamente l'unità tra complesso architettonico e reperti mobili, interrotta con la parentesi espositiva in Santa Giulia, e certamente anche per questa fase di lavoro saranno fondamentali i riferimenti presenti in archivio alle storiche modalità di esposizione del grande bronzo e alla sua relazione con gli altri reperti, parte integrante del suo contesto.

Fig. 11. Vittoria alata con elmo e scudo (inizio '900).

Fig. 12. La Vittoria alata nell'aula occidentale del tempio, circondata dal personale del museo (inizio '900).

La valorizzazione dell'area archeologica del *Capitolium*

Con l'apertura del Museo della città nel 1998, liberato il tempio capitolino della sua funzione di accoglienza dei reperti che dal 1800 in poi ha assolto, è stato possibile studiare l'edificio nella sua forma e funzione originaria, e cioè quella di principale luogo di culto della città, dedicato alla triade Giove, Giunone e Minerva. Trasformato in *Museo* dal 1830, ricostruito nel pronao tra anni Trenta del Novecento e fine della Seconda Guerra Mondiale, arricchito di sale ai piani superiori tra muri di età flavia e colle, l'edificio presenta un aspetto modificato rispetto a quello originale, e tuttavia organico e ben stabilizzato

Fig. 13. Lavori di scavo del *Capitolium* (1936).

Fig. 14. Sagoma per valutare la ricostruzione del frontone del *Capitolium* (1936).

Fig. 15. Protezione antiaerea della colonna integra del *Capitolium* (1941).

nel paesaggio urbano e nelle immagini condivise quotidianamente dalla collettività dei cittadini. Anche in questo caso, come per l'intervento conoscitivo sulla statua della Vittoria, è partita una ricognizione dello stato dell'edificio, per giungere ad un attento distinguo delle diverse fasi di intervento (figg. 13-15).

Se le relazioni di restauro dell'edificio sono rare, le immagini sono invece numerose; dalle stereografie, alle cartoline "souvenir", ciascuna ha concorso nel restituire l'immagine dell'edificio e dell'area in un determinato momento. È stato quindi possibile tratteggiare gli interventi apportati alla facciata dell'edificio, constatare gli approntamenti realizzati durante la Seconda Guerra mondiale per proteggere gli alzati dai danni provocati dai bombardamenti, e ripercorrere – sempre attraverso le immagini – le simulazioni – dettate all'epoca da prudenza e buonsenso – per la ricostruzione del pronao, prima di eseguire quella definitiva in muratura [19].

L'attuale stato di conservazione, in particolare degli interni, nei quali sono rimasti ancora tratti completi dell'*opus sectile* policromo, ha indotto in fase di progettazione a individuare una modalità adeguata per chiudere i tre ampi portali, corrispondenti alle tre aule di culto.

Per definire l'esecutibilità di questo intervento è stata ad esempio determinante la documentazione presente nell'Archivio fotografico; l'immagine del grande edificio, privo di chiusure, alla quale i cittadini e i tecnici erano stati abituati nel tempo, era difficilmente modificabile senza incontrare critiche, diffidenze o strenua opposizione (figg. 16-17).

Oltre alle ragioni di natura conservativa sono state fondamentali, nel processo di condivisione dell'intervento, le immagini dell'edificio negli anni Trenta del Novecento sconosciute ai più, quando i tre ampi portali erano addirittura chiusi con materiale modesto e in muratura.

Anche l'intervento sulle tessiture murarie ha trovato un'ottima guida nelle immagini d'epoca, che hanno contribuito alla stesura del progetto conservativo, non tanto nella scelta dei materiali con i quali intervenire, ma soprattutto nella rifinitura estetica più esterna.

Per il medesimo scopo la documentazione dell'Archivio fotografico si è rivelata fondamentale anche per l'aula centrale del tempio Capitolino, garantendo la possibilità di "vedere" la situazione indietro negli anni almeno sino 1870, e facilitando il compito di restauratori e museografi nell'intervento di valorizzazione, che si è concluso nel 2013 [20].

F.M.

Fig. 16. L'esterno del Museo Romano (1930 ca.).

Fig. 17. Veduta attuale del *Capitolium* con i nuovi portali.

NOTE

1 http://www.bresciamusei.com.
2 Morandini, Rossi 2015.
3 Panazza 1985.
4 Panazza 1985; D'Adda 2016.
5 Gianfranceschi 2015.
6 Per gli allestimenti si veda Morandini 2016.
7 Fappani 1997.
8 Fappani 1982.
9 Archivio Civici Musei Brescia, Materiale teatro, faldone XIII, Relazione del 12/11/1913.
10 Treccani 2010.
11 Per la storia degli interventi si veda Morandini 2011.
12 *Kunstschätze der Lombardei* 1948.
13 Gianfranceschi 2005.
14 Rossi 2002.
15 Miazzo 2000.
16 Si vedano a questo proposito Moreno 2002; Caneva, Pampallona, Viskovic 2004; Salcuni, Formigli 2011.
17 Panazza 2013.
18 Morandini 2009; Panazza 2009.
19 Treccani 2010.
20 Da ultimo Morandini 2016.

BIBLIOGRAFIA

Caneva C., Pampallona A., Viskovic S. 2004 – *Acoustic Emission to assess the Stuctural Condition of Bronze Statues. Case of the "Nike" of Brescia*, in *26th European Conference on Acoustic Emission Testing* (Berlin, September 15-17), Berlino, pp. 567-574.
D'Adda R. 2016 – *The Story of a Gift: the Birth of Brescia's Pinacoteca Tosio Martinengo*, in *Brescia. Renesans na północy Włoch*, Catalogo della Mostra (Warszawa, 2 czerwca - 28 sierpnia 2016), Varsavia, pp. 268-276.
Fappani A. 1982 – *Glisenti*, in *Enciclopedia bresciana*, V, Brescia, p. 355.
Fappani A. 1997 – *Ragazzoni,* in *Enciclopedia bresciana*, XIV, Brescia, pp. 260-262.
Gianfranceschi I. (a cura di) 2005 – *Guida al Museo della Città*, Milano.
Kunstschätze der Lombardei: 500 vor Christus, 1800 nach Christus: Kunsthaus Zürich, Nov. 1948 - März 1949, Ausführliches Verzeichnis. Exhibition Catalogue.
Miazzo L. 2000 – *Considerazioni di restauro in occasione dello spostamento della Vittoria Alata di Brescia*, "Sibrium" (1994-1999), pp. 471-478.
Morandini F. 2009 – *Dalla scoperta di una statua antica alla nascita di un simbolo. La Vittoria alata di Brescia*, in *Napoleone III a Brescia* 2009, pp. 53-57.

Morandini F. 2011 – *Integrazioni e restauri sulla Vittoria Alata di Brescia*, in Salcuni, Formigli 2011, pp. 7-12.
Morandini F. 2016 – *Vivere (ed esporre) l'antico oggi. Il caso di Brescia*, in *Esporre ed esporsi al mondo dall'antichità alla contemporaneità*, Atti della Summer School EXPOsizioni, a cura di A. Barzanò e C. Bearzot, Milano, pp. 2013-242.
Morandini F., Rossi F. (a cura di) 2015, *BRIXIA. Parco archeologico di Brescia romana. Roma e le genti del Po*, Firenze.
Moreno P. 2002 – *Iconografia e stile della Vittoria di Brescia*, in *Nuove ricerche sul* capitolium *di Brescia. Scavi, studi e restauri*, a cura di F. Rossi, Milano, pp. 119-157.
Napoleone III a Brescia 2009 – *Napoleone III a Brescia e a Solferino. La Vittoria celebrata 1859-2009*, Catalogo della Mostra (Brescia, Santa Giulia-Museo della città, 20 giugno - 20 settembre 2009) a cura di E. Lucchesi Ragni, M. Mondini e F. Morandini, Milano
Panazza G. 1985 – *I Musei Bresciani*, in *Brescia postromantica e Liberty 1880-*1915, Catalogo della Mostra, Brescia, pp. 307-318.
Panazza P.F. 2009 – *Brescia per Napoleone III: la Vittoria alata e il palazzo della Loggia*, in *Napoleone III a Brescia* 2009, pp. 59-65.
Panazza P. F. 2013 – *La Vittoria alata a Parigi: testimonianze inedite dall'archivio della famiglia Lechi*, "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2008", pp. 69-101.
Rossi F. (a cura di) 2002 – *Nuove ricerche sul* capitolium *di Brescia. Scavi, studi e restauri*, Milano.
Salcuni A., Formigli E. (a cura di) 2011 – *Grandi bronzi romani dell'Italia settentrionale. Brescia, Cividate Camuno e Verona*, Bonn.
Treccani G.P. 2010 – *"Liberare I segni di Roma". Archeologia e centro storico nel caso di Brescia, 1823-1941*, in *Aree archeologiche e centri storici. Costituzione dei Parchi archeologici e processi di trasformazione urbana*, Milano, pp. 63-91.

Riassunto

L'archivio fotografico dei Musei Civici di Brescia costituisce una parte cospicua del patrimonio civico e rappresenta una fonte costante e inesauribile di dati, ampiamente utilizzato dal personale scientifico dei Musei nonché dall'utenza esterna. È costituito da diverse migliaia di esemplari, tra cui negativi su vetro, su pellicola, files digitali e stampe originali, che riproducono il patrimonio archeologico della città, oggetti, contesti e monumenti, in un arco di tempo compreso tra 1870 e oggi. Oltre alle caratteristiche estetiche intrinseche facilmente apprezzabili, questi supporti nel corso degli anni si sono rivelati particolarmente utili per ricostruire la storia dei restauri di singole opere o monumenti, monitorarne lo stato conservativo, ripercorrere la storia degli allestimenti museali o impostare nuove campagne di indagine archeologica. In particolare negli ultimi anni le immagini dell'archivio sono state alla base per le ricerche sulla storia moderna della Vittoria alata e, in occasione del progetto complessivo di valorizzazione dell'area archeologia su via Musei, hanno costituito il punto di partenza per stabilire le strategie di scavo archeologico, le scelte museografiche per il recupero degli edifici storici e la loro funzione, i collegamenti tra essi nonché i contenuti della comunicazione.

Parole chiave: archeologia; fotografia; Brescia; Musei Brescia; area archeologica *Capitolium*; Vittoria alata; Valorizzazione; monitoraggio; restauro; museografia.

Abstract: The Museums photographic archive in Brescia and the enhancement of the archaeological heritage

The photographic archive within the Museums of Brescia is a remarkable part of the civic heritage since 1870. Thanks to its thousands objects (negatives, prints, plates, digital files) it is a very usefull source for researches of different types, not only for the staff of museums, but even for students and researchers. The pictures, even symbolic in consideration of their aesthetical point of view, are very important as documents of the history of archaeology in Brescia. They document restoration works on single artworks or monuments, as well the history of museums of Brescia and their layouts, helping us a lot in monitoring's activities related to the past. Especially during the last 10 years, the photographic archive has been very helpful in order to study the bronze statue of winged Victory (first century AD) and for the project of enhancement of the archaeological area of Capitoline temple.

Keywords: archaeology; photography; Brescia; Museums of Brescia; archaeological area of capitoline temple; winged Victory; enhancement; heritage's monitoring; museography.

Francesca Morandini _ Comune di Brescia, Responsabile del Servizio Specialistico di Supporto ai Musei d'Arte
fmorandini@comune.brescia.it

Piera Tabaglio _ Comune di Brescia, Responsabile Archivio Fotografico
ptabaglio@comune.brescia.it

LE “TERME DEL FORO” DI *AUGUSTA PRAETORIA*: DALLO SCAVO AL SITO, IL RUOLO DELLA FOTOGRAFIA

Alessandra *ARMIROTTI*, Giordana *AMABILI*, Maurizio *CASTOLDI*, Lorena *RIZZO*

Premessa

In seguito a un bando di concorso per la presentazione di progetti di specializzazione di gruppo nel settore della valorizzazione dei beni culturali della Regione autonoma Valle d’Aosta, è stato giudicato idoneo il tema di ricerca per la valorizzazione delle “Terme del Foro” di *Augusta Praetoria*.

Aosta, com’è noto, vanta numerosissimi monumenti ancora oggi magnificamente conservati, che testimoniano la grandiosità urbanistica della colonia; nel “circuito” dei siti archeologici della città manca tuttavia proprio una delle realtà architettoniche tra le più note nell’immaginario comune del mondo romano: le terme. In realtà gli scavi hanno messo in luce ben due complessi termali pubblici di età imperiale: uno chiamato “Grandi Terme”, nell’*insula* 34, in corrispondenza dell’incrocio tra i due principali assi viari urbani [1], e un secondo chiamato “Terme del Foro”, in prossimità dell’antico cuore della città romana. Entrambi i complessi sono tuttavia poco conosciuti perché nascosti all’interno di strutture private, il primo, e inglobato negli scantinati dell’Istituto S. Francesco, presso l’omonima piazza, il secondo (fig. 1).

Proprio il complesso delle “Terme del Foro” è stato individuato come soggetto del progetto di valorizzazione, in quanto, da un lato, estremamente ricco di potenziale informativo e, al contempo, di difficile fruizione a causa della sua ubicazione.

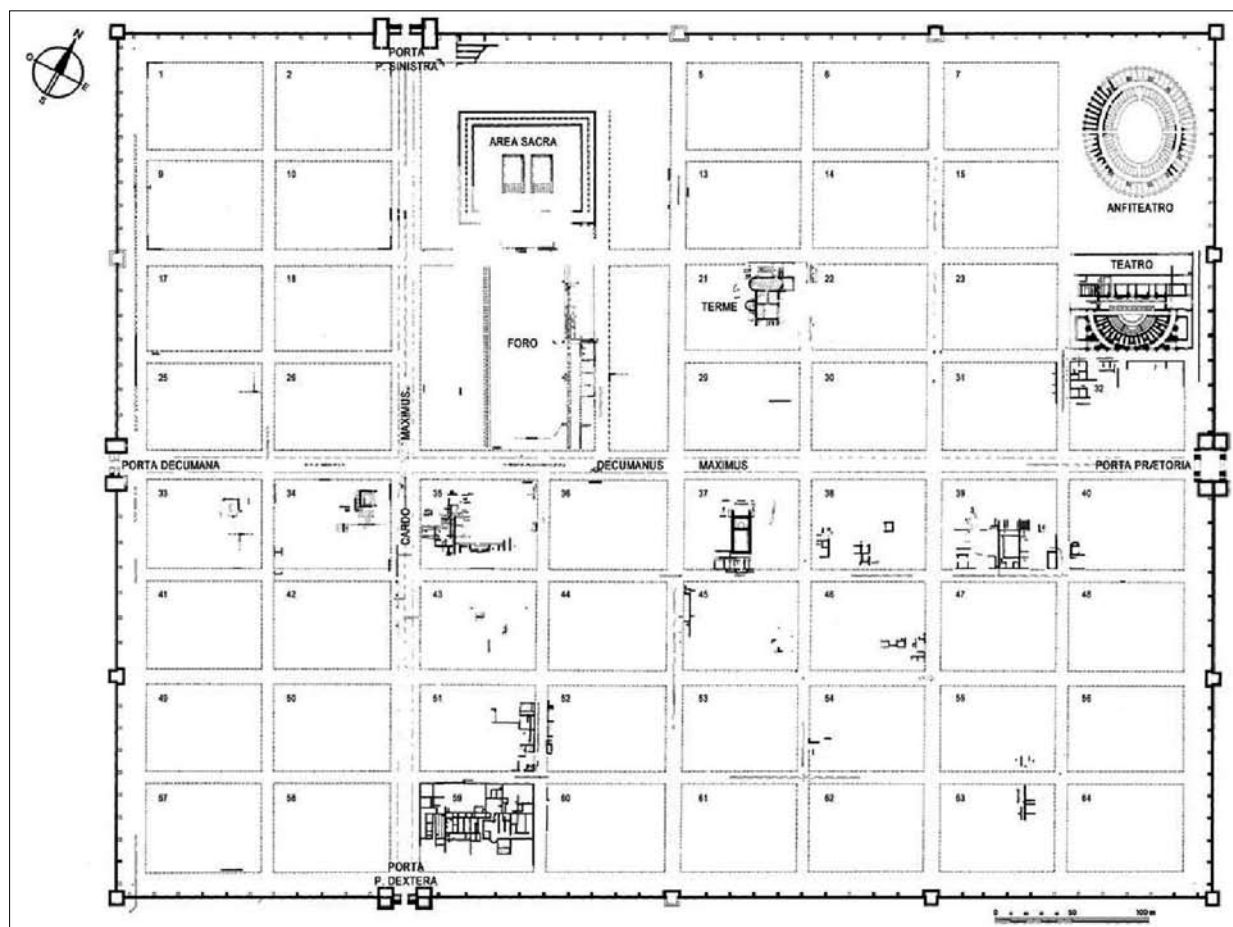



Fig. 1. Pianta di *Augusta Praetoria*, Ufficio Patrimonio Archeologico.

La conoscenza del principale complesso termale di *Augusta Praetoria* si deve a una scoperta fortuita di strutture romane durante i lavori di sbancamento finalizzati alla realizzazione della Scuola Normale (odierno Istituto Scolastico San Francesco). A seguito di questo ritrovamento, è stato realizzato nel 1897 un primo intervento, sotto la direzione dell’Architetto Alfredo D’Andrade per conto del Ministero [2]; circa un secolo dopo, tra 1980 e 1988, sono state messe in luce altre strutture nel corso di tre differenti campagne di indagine che hanno interessato la maggior parte dell’area occupata ancora attualmente dal cortile della scuola, dirette dalle dottoresse Rosanna Mollo Mezzena e Antonina Maria Cavallaro; tra il 1992 e il 1995 infine un ultimo ciclo di interventi, sotto la guida della dottoressa Antonina Maria Cavallaro, ha completato il quadro di indagine del sito.

È stato quindi possibile ricostruire l’estensione e la planimetria del complesso termale, che occupa circa la metà orientale dell’isolato sito immediatamente a est della piazza del foro: caratterizzato dalla canonica sequenza di vani termali contigui e disposti lungo un asse nord-sud, tra cui un *calidarium* biabsidato di notevoli dimensioni (20,20 x 7,50 m), il complesso risale al I secolo d.C, e subisce, nel corso del tempo, consistenti trasformazioni nella distribuzione e nell’uso degli ambienti e importanti distruzioni e spoliazioni, fino a una parziale rioccupazione altomedievale [3].

Il progetto ha permesso innanzitutto di valorizzare l’enorme potenziale informativo del complesso, attraverso la conoscenza e lo studio di tutto ciò che è stato documentato (e grandissima importanza ha rivestito l’immenso archivio fotografico costituitosi nel corso delle indagini) e di far rivivere, attraverso un dialogo continuo e molteplice tra ogni aspetto storico, cronologico, planimetrico, archeologico e artistico, agli occhi di un pubblico non necessariamente specialista del settore, il sito in tutta la sua interezza e importanza. Esso è destinato ad avere importanti sbocchi futuri, di concretizzazione della ricerca: esposizioni temporanee su diversi temi, applicazione della metodologia anche ad altri contesti di scavo, pregressi o futuri, e soprattutto divulgazione e messa a sistema della piattaforma informatica per raggiungere un diversificato numero di fruitori, dagli specialisti del settore a un pubblico sempre più vario e sempre più attento ed esigente in fatto di patrimonio culturale e archeologico.

A.A.

Il progetto Terme del Foro: la metodologia di lavoro

A seguito della scoperta del sito già Alfredo d’Andrade aveva affermato “... ci sia lecito esprimere il voto che presto si presenti l’occasione per completare lo studio delle terme di questa città, la quale possiede ancora tali resti dell’epoca romana da renderla una dei più interessanti esempi delle colonie fondate da Augusto” [4]. Al fine di poter anche solo immaginare di portare a compimento quello che già lo studioso auspicava con desiderio, era necessario raccogliere tutta la documentazione prodotta nel corso delle varie campagne d’indagine archeologica e renderla fruibile: questo è stato il nucleo principale alla base del lavoro svolto, grazie alla vincita del concorso bandito dalla Regione autonoma Valle d’Aosta, e che consente oggi di poter disporre di tutte le informazioni, catalogate, organizzate e digitalizzate, indispensabile punto di partenza per analizzare e studiare gli aspetti storici, architettonici e archeologici riguardanti le Terme del Foro.

Il piano di lavoro presentato nel progetto ha previsto un’iniziale ricerca di tutti i dati e di ogni informazione riguardanti il sito contenuti all’interno di tutte le fonti che, prodotte a partire dalle indagini ottocentesche e fino alle ultime campagne di scavo relative agli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, ne hanno documentato gli aspetti scientifici: fonti scritte (di tipo primario, relazioni, giornali di scavo, quaderni di appunti, tesi di laurea, e di tipo secondario, articoli, pubblicazioni, schede di reperti); fonti grafiche (piante e sezioni), fonti fotografiche (stampe, diacolor, negativi e, per le campagne più recenti, immagini digitalizzate) e fonti materiali (reperti archeologici). L’attuazione è avvenuta attraverso la sistematizzazione di queste informazioni a seguito della loro schedatura, l’inserimento dei dati notevoli in tabelle di consultazione e la digitalizzazione (scansione di immagini e fotografie in formato .jpg e .tif e trascrizioni e scansioni dei testi in formato .doc e .pdf) al fine di rendere semplice e immediata la consultazione e il reperimento degli stessi nelle fonti originarie. Tale sistema di catalogazione e classificazione è stato appositamente elaborato e studiato al fine di raccogliere e di salvaguardare il potenziale informativo che, a causa del particolare stato di dispersione e della naturale deperibilità delle fonti, si trovava in una delicata condizione conservativa [5].

Per ottenere una schedatura efficace, omogenea e funzionale alla raccolta dei dati significativi si è ritenuto indispensabile realizzare un modello standardizzato e relativo a ciascuna categoria di fonte documentaria (scritta, grafica e fotografica) costituito da campi che consentono la descrizione delle principali caratteristiche in essa contenute e relative alla data di realizzazione, all’autore, all’attuale localizzazione, alla definizione, alla descrizione delle informazioni archeologiche principali (vani del sito indicati, strutture, reperti, ipotesi interpretative dell’autore) e alle indicazioni bibliografiche.

È stata predisposta una sezione particolarmente importante, indicata come “Collegamenti con le altre fonti”, comune a tutti i modelli realizzati, e fondamentale per l’individuazione delle informazioni in senso comparativo. Nel caso delle Terme del Foro, come principale riferimento per tutte le fonti è stata scelta la suddivisione per vani messa in atto fin dalla scoperta dei primi resti venuti alla luce alla fine del

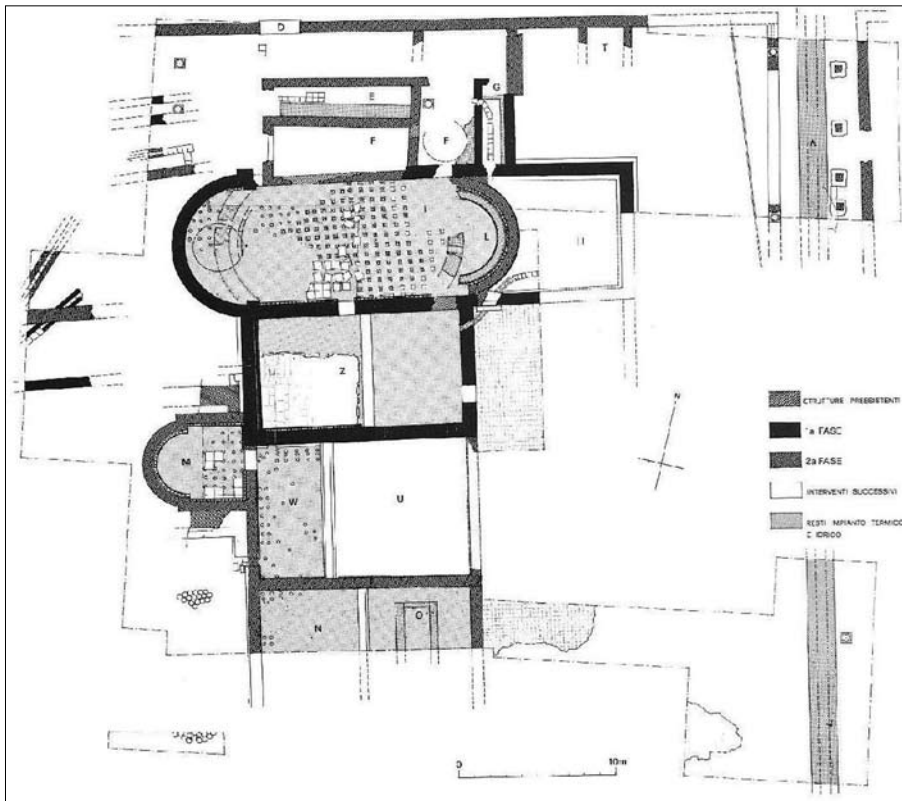



Fig. 2. Pianta delle Terme del Foro con indicazione dei vani che compongono il complesso, Ufficio Patrimonio Archeologico.

XIX secolo, riconosciuta e completata dagli scavatori delle epoche successive (fig. 2). Per fare un esempio, all'interno della scheda di una fonte scritta che analizza informazioni riguardanti il vano I, vengono indicati i numeri di inventario di tutte le fonti che contengono i dati relativi al medesimo vano.

Le fonti fotografiche

Le fonti fotografiche che documentano le varie indagini effettuate nel corso del tempo sono state reperite presso l'Archivio dell'Ufficio Patrimonio Archeologico della Regione Autonoma Valle d'Aosta.

Fin da subito è necessario premettere che essendo le analisi archeologiche riferite a intervalli temporali differenti e distanti tra loro, le dinamiche e le necessità relative alle strategie messe in atto nel corso delle riprese hanno originato gruppi di scatti differenti. Tali differenze sono relative sia ai contenuti, vale a dire le scelte operate privilegiando alcuni soggetti tralasciandone o relegandone altri a pochi scatti, sia ai modi, vale a dire il tipo di supporto attraverso il quale oggi è possibile fruire della ripresa di quel soggetto.

Ciò rende evidente come sia stato complesso tentare di decifrare tali scelte, ai fini di un'efficace schedatura, soprattutto in mancanza di relazioni esplicative che ne motivassero l'esecuzione e vista l'impossibilità, purtroppo, di poter dialogare direttamente con i vari responsabili scientifici [6].

La documentazione fotografica esaminata è conservata in Archivio in triplice copia sulla base del tipo di supporto: stampa B/N positivo, diapositiva e negativo; secondo le norme in vigore presso la struttura, essa è suddivisa in base al fotografo che l'ha realizzata e, se egli è stato incaricato di documentare più campagne, anche in base all'anno di scavo.

Nello specifico si dispone di tre nuclei:

- scatti realizzati da R. Monjoie durante le campagne 1984-1985-1986-1987, datati e applicati ad una prima schedatura su cartoncino, formato A4, funzionale all'archiviazione del materiale;
- scatti realizzati da T. De Tommaso durante le campagne 1980-1981, privi di indicazioni cronologiche e descrittive, presentanti esclusivamente un codice alfanumerico in aggiunta alla numerazione progressiva dei relativi fotogrammi;
- scatti realizzati da P. G. Brunier, F. Rollando, S. E. Zanelli, durante le campagne degli anni Novanta, gli unici conservati anche in formato digitale e corredate da utili informazioni descrittive relative al soggetto fotografato secondo le norme vigenti attualmente per chi effettua campagne di scavo e ne realizza la conseguente documentazione.

La schedatura di questo tipo di fonte ha consentito di analizzare esclusivamente la documentazione fotografica delle indagini comprese tra il 1980 e il 1994, mentre non è per ora stato possibile risalire ad eventuali testimonianze di scatti fotografici delle campagne del XIX secolo con l'unica eccezione di due immagini rappresentanti alcune porzioni di scavo, purtroppo non identificabili.

Secondo la metodologia messa in atto nel corso del progetto, come già precedentemente anticipato, l’analisi delle fonti fotografiche è stata realizzata mediante la predisposizione di una scheda cumulativa che riunisse gruppi di scatti simili; per comodità di consultazione tale raggruppamento ha voluto mantenere le suddivisioni già operate e riferibili al sistema di archiviazione istituito dall’Ufficio Patrimonio Archeologico, vale a dire l’autore dello scatto e l’anno della campagna di indagine archeologica.

I sottogruppi di scatti derivati da tale suddivisione hanno come elemento comune la medesima porzione di scavo o le medesime strutture documentate: ciò ha comportato, come prima positiva conseguenza, la possibilità di osservare insieme tutte le immagini riguardanti la medesima area di cantiere e, in alcuni casi, di documentare l’avanzamento dell’indagine con il relativo abbassamento di quota.

Attraverso tale schedatura è possibile disporre di una serie di informazioni comuni a ciascun gruppo di fotografie che riguardano la collocazione fisica degli scatti, l’indicazione della data di riferimento (in relazione alla campagna di scavo) e dell’autore, la definizione e la descrizione dei soggetti rappresentati, le eventuali note con appunti manoscritti riportati sugli originali. Inoltre, all’interno di una delle ultime sezioni, come precedentemente anticipato, sono presenti i collegamenti con le altre fonti schedate sottoforma di elenchi di corrispondenze: il gruppo di fotografie analizzate viene messo in questo modo in relazione ai codici di tutte le altre schede che trattano soggetti simili [7]. Ciò consente a chiunque volesse occuparsi di una porzione dell’area indagata di avere a disposizione, per effettuare confronti o verifiche, i diari di scavo e i vari quaderni di appunti realizzati dagli scavatori o i rilievi, piante e sezioni, che riguardano quella parte dell’area in esame opportunamente trascritti e digitalizzati.

Le fotografie schedate si sono rivelate una ricca fonte di informazioni e, in alcuni casi, hanno permesso di sottolineare aspetti riguardanti alcune strutture non rintracciabili in nessuna altra fonte: opportunatamente analizzate esse possono davvero divenire un elemento fondamentale per la ricostruzione della storia e delle varie fasi di occupazione del sito.

Sono soprattutto i nuclei di scatti riguardanti le campagne degli anni Ottanta ad aver fornito i dati maggiori e, dal punto di visto del contenuto rappresentato, è possibile suddividerli in tre gruppi:

1. immagini che riguardano aspetti dell’organizzazione logistica del cantiere di scavo
2. immagini che riguardano ciò che è emerso nel corso dell’analisi archeologica
3. immagini che, poste in sequenza, consentono di esaminare, anche in dettaglio, alcune strutture complesse riferibili alle terme

Le fotografie che illustrano aspetti dell’organizzazione logistica del cantiere di scavo

Le campagne di scavo degli anni Ottanta sono state caratterizzate da un sistema di organizzazione

Fig. 3. Angolo sud-occidentale dell’area di scavo: Vano R, quadrati 1 e 8 (T. De Tommaso, 1980).

logistica dei lavori improntata sull’utilizzo di una quadrettatura che ha interessato tutta l’area: essa era realizzata mediante la sistemazione di fili che, fissati a distanze regolari lungo i limiti di scavo, s’intersecavano tra loro creando un reticolo di riferimento topografico. A ogni quadrato così realizzato era assegnato un numero progressivo: l’indicazione della presenza di tale schema era nota in quanto sia nei diari di scavo sia sul frontalino dei contenitore lignei di conservazione dei reperti ne erano state rinvenute tracce, costituite dalla lettera “Q”, abbreviazione di “Quadrato”, seguite proprio dal numero precedentemente menzionato. Ciò che risultava mancante nella documentazione analizzata era la posizione in pianta di questi quadrati e la conseguente relazione che essi intrattenevano con le strutture costituenti i vari vani. L’analisi di alcune fotografie, la cui inquadratura permetteva di vedere anche le sezioni, ha permesso di verificare l’associazione di alcuni quadrati prossimi tra loro e, conseguentemente, ha consentito di comprendere la suddivisione messa in atto e di ricostruirla parzialmente a posteriori (fig. 3).

L’incrocio di queste indicazioni con i dati rinvenuti sulle sezioni realizzate a matita e con l’ubicazione certa di alcuni contesti archeologici ben definiti come, ad esempio, il pozzo pertinente il monastero medievale di San Francesco, sorto nella parte Sud-Est del sito, hanno confermato tale ricostruzione ipotetica. È stato così possibile riportare su una delle piante complessive del sito questa quadrettatura utilizzata in corso di scavo e, di conseguenza, gli importanti riferimenti topografici ad essa relativi.

Le fotografie che riguardano quanto messo in luce nel corso dell’indagine

Gli scatti più significativi hanno fornito utili informazioni complementari su vani e settori già esplorati dalle indagini dirette da A. D’Andrade e riguardanti gli ambienti I-L, M e H, vale a dire la zona che sia la dottoressa Mollo Mezzena sia la dottoressa Cavallaro hanno indicato nei loro scritti come caratterizzata da ambienti riscaldati. Particolarmente significative, e riguardanti proprio i settori appena menzionati sono,

Fig. 4. Zona centro-settentrionale dell'area di scavo: Vano I in corrispondenza dell'abside L, impronte di tubuli (R. Monjoie, 1985).

Fig. 5. Zona centro-settentrionale dell'area di scavo: Vano H, canaletta (R. Monjoie, 1985).

ad esempio, i gruppi di immagini relativi al grande ambiente bi-absidato indicato come vano I-L: tali scatti hanno restituito alcuni dettagli sugli apparati decorativi lapidei [8] e sulla realizzazione del sistema di riscaldamento a ipocausto e delle scelte messe in atto per la realizzazione delle murature con la messa in opera di tubuli a pianta rettangolare (fig. 4) di cui sono stati rinvenuti numerosi frammenti. Altrettanto importanti sono quelli che documentano il crollo dei condotti voltati del vano Z, nuovamente interpretato dagli scavatori come ambiente riscaldato, che consentono di apprezzare sia il piano superiore sia quello inferiore dell'ipocausto e che diventano testimonianza della presenza di un sistema di canalizzazione dell'aria calda differente se confrontato con quello realizzato mediante *suspensurae* cilindriche in laterizio.

Sempre in questa zona del sito e ubicata all'interno del vano H, le stampe analizzate hanno permesso di documentare una canaletta di scolo realizzata in laterizi di cui era nota l'esistenza solo dalle fonti scritte ma di cui non si aveva né una descrizione in merito all'aspetto né una precisa localizzazione. In quest'ottica uno degli scatti consente proprio di individuare la prossimità tra questa struttura e l'abside del grande vano I (fig. 5).

Anche i gruppi d'immagini riferibili alle strutture post romane, come ad esempio il muro della recinzione del complesso di San Francesco, si sono rivelati utili non solo per analizzare le vedute complessive della struttura in gran parte della sua estensione e della sua articolazione, ma anche per documentare la presenza, presso la sua estremità occidentale, del pozzo a pianta sub-quadrangolare (fig. 6).

Interessanti sono poi gli scatti riferibili all'apparecchiatura muraria, particolarmente significativi per effettuare un'analisi più dettagliata riguardante le tecniche costruttive messe in opera che hanno visto

Fig. 6. Zona meridionale dell'area di scavo: struttura muraria e pozzo pertinenti il Convento medievale di S. Francesco (R. Monjoie, 1988).

l'utilizzo sia di grandi ciottoli ed elementi litici diversificati sia di alcuni elementi di re-impiego.

Altre indicazioni funzionali alla ricostruzione delle fasi post romane provengono da una struttura articolata, ubicata nella zona orientale del vano absidato I-L, precisamente lungo il suo muro perimetrale Sud, indicata nella documentazione scritta come "Complesso A". La sua posizione e il suo ingombro erano noti grazie a una delle piante conservate nell'archivio dell'Ufficio Patrimonio Archeologico ma il suo aspetto e la tessitura muraria delle sue strutture sono stati evidenziati solamente grazie alla documentazione fotografica. In questo caso gli scatti messi in sequenza hanno potuto anche rendere giustizia dei vari riempimenti che hanno interessato tale complesso e che ne testimoniano la distruzione. Si tratta di un felice esempio di come la visione complessiva di que-

ste sequenze di scatti, in unione ad un’analisi mirata dei reperti archeologici ivi rinvenuti, potrebbe fornire una possibile datazione del complesso e precisare altresì una fase successiva all’occupazione romana del vano I, il grande *calidarium* bi-absidato.

Sempre nell’ottica di una possibile e futura ricostruzione di alcuni aspetti della frequentazione del sito successiva alle fasi romane, interessanti sembrano anche gli scatti relativi ad un insieme di buche di palo, ciò che resta probabilmente di alcune strutture realizzate in materiali deperibili, legno o altri elementi vegetali, localizzate nell’area del vano U. Insieme ad altri lacerti di strutture murarie rinvenuti nel corso delle indagini nel medesimo ambiente, identificate nella documentazione di scavo come riferibili a fasi tardo romane o altomedievali, potrebbero essere oggetto di ulteriori studi per la definizione di alcuni momenti significativi della storia del sito.

Anche per le fasi moderne, questo importante nucleo di documentazione fotografica testimonia l’esistenza di un gruppo di strutture note come “vasche per la calce” [9] di cui la documentazione scritta riportava scarse notizie ma per le quali le immagini rendono giustizia in merito all’aspetto. Per quanto riguarda la loro posizione, è stato possibile ipotizzare, grazie ad alcune strutture di riferimento presenti nell’inquadratura e grazie all’incrocio di questi dati con quelli derivati dall’analisi delle sezioni a matita, la localizzazione di tale complesso in un’area a cavallo dei vani U e Y di epoca romana, nella zona centro-orientale del sito.

REGIONE AUTONOMA VALLE D'AOSTA

Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali - Museo Archeologico

ftg 53

Comune Aosta Frazione

Località Piazza San Francesco Ricerche / Scavi Mollo-Cavallaro 1984-85
Scuola "XXV Aprile"

Operatore Fotografico: Foto René Monjoie
Aosta

Neg. ftg 53

53

Soggetto Terme pubbliche
Scavo Terme. Vano Y. Str. III A (da Sud).

Fig. 7. Scheda di Archiviazione della documentazione fotografica, Ufficio Patrimonio Archeologico.

L’analisi dei vari gruppi di scatti non ha potuto non tenere conto di un aspetto importante e riferibile al metodo di conservazione e schedatura degli stessi. Le copie in bianco e nero dei vari lotti di fotografie erano state infatti inserite in una scheda ideata dalla Soprintendenza che, realizzata in solo formato cartaceo, prevedeva una serie di campi da compilare. Oltre l’indicazione dell’autore degli scatti e dello scavo oggetto della ripresa, un dato particolarmente importante è stato quello relativo alla descrizione del soggetto rappresentato, informazione fondamentale per ricondurre alcuni scatti agli strati individuati nel corso dell’indagine e che, in mancanza di un elenco di unità stratigrafiche [10], erano noti, nella loro indicazione e sommaria descrizione, solamente grazie ai cartellini presenti all’interno delle cassette lignee conservanti i reperti (fig. 7).

Sebbene poco numerosi, gli scatti relativi a reperti si sono comunque rivelati molto utili nell’identificazione di alcuni manufatti particolari. Nello specifico, durante la realizzazione della loro schedatura preliminare, sono stati identificati due frammenti litici di grosse dimensioni accompagnati da poche indicazioni che li definivano in maniera molto generica come provenienti dalle Terme del Foro. Il primo reperto, una lastra in bardiglio di forma curva parrebbe essere riconducibile a una soglia e, dalla forma, sembra poter essere relazionabile al vano bi-absidato I-L (fig. 8); il secondo manufatto, nuovamente in bardiglio, conservato solo parzialmente, di più difficile interpretazione, sembrava suggerire un elemento funzionale alla realizzazione di una struttura muraria. Proprio l’analisi delle immagini fotografiche ha permesso di precisare la loro collo-

Fig. 8. Lastra in bardiglio rinvenuta nel Vano H (a Ovest del Vano I), forse impiegata in una delle absidi del *calidarium,* Vano I (R. Monjoie, 1985).

cazione in fase di rinvenimento: ciò ha comportato un prezioso incremento delle conoscenze per quanto riguarda la loro posizione originaria nel complesso verificando, ad esempio, che la lastra in bardiglio era collocata proprio nei pressi del vano bi-absidato I-L.

Le fotografie che, poste in sequenza, consentono di vedere alcune strutture complesse riferibili alle terme

Questo ultimo gruppo di scatti è particolarmente suggestivi poiché consente di vedere alcune aree delle Terme del Foro così come sono state scoperte dagli operatori di scavo al momento del loro rinvenimento.

Si tratta di immagini importanti non solo per la quantità di dettagli che restituiscono ma anche perché sono ciò che resta di strutture murarie che, attualmente, non sono più visibili e che difficilmente, data la presenza dell'edificio scolastico insistente sul medesimo sito, lo saranno in futuro. Un esempio che ben testimonia l'importanza di queste serie di scatti è costituito dalle riprese del condotto del vano Y, di cui restano anche due preziosi rilievi realizzati a matita particolarmente suggestivi e "parlanti" perché a colori. Tale condotto è documentato a partire dal suo imbocco nel pavimento del vano ed è rappresentato da vedute che consentono di documentarne l'aspetto interno e le dimensioni (figg. 9-11). Si tratta forse di uno dei settori del complesso meglio descritti e di cui restano dati importanti anche per ciò che concerne lo svuotamento del riempimento: i materiali rinvenuti infatti, se opportunamente studiati, si presterebbero a fornire una serie di preziose indicazioni relative alle fasi archeologiche del complesso contribuendo in questo modo ad ampliare le conoscenze relative all'utilizzo delle Terme, definite da Paul Zanker, nel loro ruolo di edificio pubblico, come uno dei pochi complessi ad essere utilizzati nelle città italiche anche in quelle fasi di stagnazione nel corso delle quali altri edifici significativi cessavano le loro funzioni [11].

G.A., M.C., L.R.

Fig. 9. Zona meridionale dell'area di scavo: imbocco del condotto del vano Y (R. Monjoie, 1988).

Fig. 10. Zona meridionale dell'area di scavo: il condotto del vano Y (R. Monjoie, 1988).

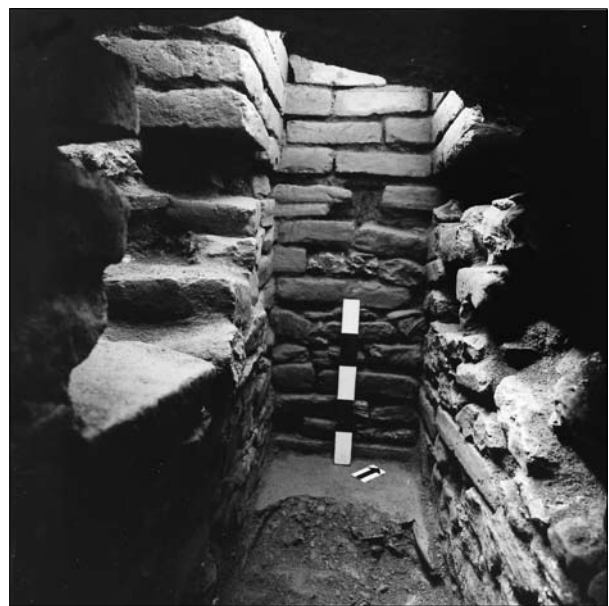



Fig. 11. Zona meridionale dell'area di scavo: il condotto del vano Y (R. Monjoie, 1988).

NOTE

[1] Framarin 2004; Framarin 2014b.
[2] D’Andrade 1899.
[3] Mollo Mezzena 1988 e 1990.
[4] Gli scriventi sono particolarmente grati alla struttura Ufficio Patrimonio Archeologico nelle persone del dirigente arch. G. De Gattis e del responsabile scientifico del progetto dott.ssa A. Armirotti per tutto il supporto fornito. Un ringraziamento particolare alla compianta dott.ssa P. Framarin che ha guidato le prime fasi della realizzazione progettuale. D’Andrade 1899, p.124.
[5] A titolo esemplificativo è possibile citare il caso dei frontalini delle cassette lignee all’interno delle quali è collocato il materiale archeologico: essi contengono informazioni relative al ritrovamento degli stessi sia a livello stratigrafico (numero degli strati e sequenza dei tagli) sia in relazione al loro rinvenimento (quadrati). La leggibilità di tali informazioni rischiava di essere definitivamente compromessa dalla cancellazione progressiva delle scritte riportanti tali dati significativi.
[6] Le responsabili delle indagini recenti, relative agli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, dott.ssa A. M. Cavallaro e dott.ssa R. Mollo Mezzena, sono prematuramente scomparse lasciando un vuoto profondo dal punto di vista umano e della conoscenza del territorio in molti suoi aspetti storici e archeologici.
[7] Per rendere possibili tali collegamenti sono stati utilizzati come unico riferimento i vani del complesso.
[8] Appolonia, De Leo 2007; Mollo Mezzena, Framarin 2007; Framarin, Da Pra, Borghi 2012.
[9] In tutta la documentazione analizzata tali elementi erano così indicati; spesso era presente solo il termine vasca seguito da un numero progressivo.
[10] Balista 1988.
[11] Zanker 2013.

BIBLIOGRAFIA

Armirotti A. 2014 – *Il territorio della Valle d’Aosta*, in *MAR* 2014, pp. 149-154.
Appolonia L., De Leo S. 2007 – *Le rocce e i marmi di epoca romana in Valle d’Aosta*, “Bulletin d’Etudes Préhistoriques Alpines”, 18, pp.205-214.
Balista C. 1988 – *Geomorfologia dei depositi urbani del ciclo romano e tardoantico di* Augusta Praetoria, in *Archeologia stratigrafica dell’Italia settentrionale*, Como.
D’Andrade A. 1899 – *Scoperte di antichità romane avvenute durante la costruzione dell’edificio per le Scuole Normali*, “Notizie degli Scavi di Antichità”, pp. 107-124.
Framarin P. 2004 – *Contributo alla conoscenza delle Grandi Terme di* Augusta Praetoria *(Aosta)*, “Bollettino della Soprintendenza per i Beni e le Attività Culturali”, n. 0, pp. 46-51.
Framarin P. 2011 – *Il complesso forense di* Augusta Praetoria*: rapporto preliminare sull’avanzamento delle ricerche*, in *I complessi forensi della Cisalpina romana*, Atti del colloquio, Firenze, pp. 102-114.
Framarin P. 2014a – *Il sito archeologico di Saint Vincent: una tappa lungo la Via delle Gallie*, in *MAR* 2014, pp. 155-156.
Framarin P. 2014b – *La città romana*, in *MAR* 2014, pp. 157-194.
Framarin P., Da Pra V., Borghi A. 2012 – *Marmi policromi nell’edilizia residenziale e pubblica di* Augusta Praetoria, in *Atti del XVIII Colloquio dell’Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Roma, pp. 369-380.
Gros P. 2001 – *L’architettura romana. Dagli inizi del III sec. a.C. alla fine dell’alto impero. I monumenti pubblici*, Milano.
MAR 2014 – *Museo Archeologico Regionale Valle d’Aosta. Guida contesti temi*, Quart.
Mollo Mezzena R. 1988 – Augusta Praetoria *e il suo territorio*, in *Archeologia in Valle d’Aosta. Dal neolitico alla caduta dell’impero romano 3500 a.C.- V sec. d.C.*, Aosta.
Mollo Mezzena R. 1990 – *Ricerche archeologiche* in *Valle d’Aosta (1986-1987)*, in *La* Venetia *nell’area padano-danubiana. Le Vie di comunicazione*, Padova.
Mollo Mezzena R. 2012 – *Aosta*, in *Storia dell’architettura italiana. Architettura romana, le città in Italia*, Milano, pp. 396-417.
Mollo Mezzena R., Framarin P. 2007 – *Pavimentazioni e rivestimenti architettonici nell’edilizia pubblica di* Augusta Pretoria, in “Bulletin d’Etudes Préhistoriques Alpines”, 18, pp. 291-321.
Zanker P. 2013 – *La città romana*, Milano.

Riassunto

Il sito archeologico delle “Terme del Foro” di *Augusta Pretoria* rappresenta, insieme all’altro complesso termale urbano delle “Grandi Terme” e a quello localizzato sul territorio, sotto la chiesa parrocchiale di Saint Vincent, una testimonianza dell’importanza rivestita da questo tipo di edificio durante l’età romana.
Le “Terme del Foro” sono state individuate alla fine del XIX secolo e, dopo le campagne 1897-1899, gli scavi hanno “taciuto” per quasi un secolo, fino alla ripresa delle indagini tra 1979 e 1995. L’anno 2014-2015 ha visto la nascita di un progetto, finanziato con il Piano Giovani 2007-2013, finalizzato a recuperare, sistematizzare e digitalizzare tutte le fonti, documentarie e materiali, pertinenti il sito. La raccolta dei dati ha rivelato tutta la complessità di un contesto archeologico scavato in epoche molto diverse tra loro, con metodi d’indagine a volte non sovrapponibili e con una mole d’informazioni difficilmente dialoganti tra loro. La presenza di un nutrito nucleo di fotografie di cantiere (1980-1995) ha dato sostanza ad una parte consistente del potenziale informativo del sito, rivelando aspet-

ti e contenuti che avrebbero altrimenti rischiato di non emergere. La consultazione delle stampe fotografiche ha permesso ad esempio di ricostruire alcuni riferimenti topografici di cantiere inseriti in un sistema di quadrettatura altrove non documentato. In merito alla stratigrafia le foto hanno consentito di individuare con precisione molte evidenze stratigrafiche dalle dimensioni contenute (crolli, fosse, concentrazioni litiche, scarichi). Infine, il ruolo della documentazione fotografica si è rivelato prezioso nel fornire immagini di tessitura e composizione di muri e piani pavimentali romani, nonché di strutture murarie medievali e moderne per le quali è stato possibile determinare una posizione precisa, non sempre fissata nella documentazione grafica, e apprezzare altresì i dettagli formali e gli elementi costitutivi, tra i quali alcuni di reimpiego.

Parole chiave: Aosta; terme; fonti; valorizzazione; catalogazione; stampe; stratigrafia; strutture.

Abstract: The "Terme del Foro" of Augusta Praetoria: from excavations to the archaeological site, the role played by photography

The archaeological site "Terme del Foro" of *Augusta Praetoria* represents a witness of the importance of this kind of structures during the roman times together with the other urban thermal complex "Grandi Terme" and the one sites on the territory under the parish church in Saint Vincent.
The "Terme del Foro" were discovered at the end of XIXth century and, after the first archeological campaign in 1897-1899, they were abandoned for about one hundred years until new excavations were organized between 1979 and 1995. In 2014-2015 a new project is born, financed by the "Piano Giovani 2007-2013", and it is made to recover and systematize all the documentary informations and the material finds. The collection of datas had revealed the complexity of an archaeological contest digged in different times with survey methods not always stackable and with a lot of informations hardly dialoguing one to another. The presence of a large group of photos concerning the compaigns (1980-1995) allowed to recover aspects and contents that risked to lost. The consultation of the photographical shots allowed, for example, to reconstruct some topographical references of the digs included in a cross-cut system not documented elsewhere. About the stratigraphy, photos had permitted to identify a lot of small stratigraphic evidences such as collapses, pits, litycal concentrations, drains. Finally the role of the photographical documentation proved invaluable to give images about texture and composition of roman walls and floors and about medieval or modern structures for wich it was possible to define the position, not always fixed in the graphical documentation, and to appreciate all the formal details and the constituent elements such as those concerning reuses.

Keywords: Aosta; Thermal sites; Documentary sources; Enhancement; Cataloging; Photographical shots; Stratigraphy; Structures.

Alessandra Armirotti _ Ufficio Patrimonio Archeologico, Dipartimento Soprintendenza per i Beni e le Attività Culturali, Regione Autonoma Valle d'Aosta, Piazza Roncas 12, 11100, Aosta
a.armirotti@regione.vda.it

Giordana Amabili _ dottoranda in Scienza Archeologiche presso l'Università degli Studi di Torino.
giordana.amabili@unito.it

Maurizio Castoldi
maurizio.castoldi01@alice.it; castoldi.ma81@gmail.com

Lorenza Rizzo
rizzo.lorenza@gmail.com

LUIGI E CORRADO RICCI. ARCHEOLOGIA E MONUMENTALITÀ NELLA FOTOGRAFIA RAVENNATE DELLA SECONDA METÀ DEL XIX SECOLO *

Paola *NOVARA*

Negli ultimi anni lo studio della storia della fotografia ha avuto in Ravenna un forte incremento. Le indagini sono state affrontate seguendo diversi filoni di ricerca: la produzione di alcuni professionisti [1], l'analisi delle raccolte e dei fondi conservati negli archivi e nelle biblioteche locali [2] e nazionali [3], la cronaca di alcuni particolari eventi storici [4], ed infine, la ricostruzione in senso cronologico dell'avvento dell'uso della tecnica fotografica in ambito locale [5].

In questa sede si affronterà, nello specifico, l'attività del fotografo Luigi Ricci [6] in relazione con quella del figlio Corrado, celebre archeologo e storico dell'arte che della documentazione fotografica fece uno degli aspetti più significativi della sua produzione scientifica [7].

I tre decenni in cui i Ricci elaborarono, ancora in modo sperimentale e del tutto slegato da quella che era la consuetudine locale, la loro produzione scientifica e tecnica ci hanno restituito una documentazione importantissima che ha una duplice valenza (in particolar modo se riferita alla fotografia) poiché è una attestazione intenzionale di episodi accaduti o di realtà esistenti, ma nel contempo ha cristallizzato uno *status* che nel corso del tempo è profondamente mutato e che solo grazie a quelle testimonianze oggi possiamo ricostruire.

La documentazione analizzata per realizzare questo contributo è costituita dalla sezione fotografica del Fondo Corrado Ricci [8] conservato presso la Biblioteca Classense di Ravenna [9], dal Fondo detto S. Teresa conservato presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Ravenna [10], dal Carteggio di Odoardo Gardella conservato presso la Biblioteca Classense di Ravenna [11], dalla documentazione storica conservata presso l'archivio della Soprintendenza di Ravenna ed infine, da alcune opere edite di Corrado Ricci.

Luigi Ricci

Luigi Ricci nacque a Ravenna nel 1823 e fra il 1846 e il 1850, poco più che ventenne, frequentò l'Accademia di Belle Arti di Bologna, sotto la tutela del conte Bentivoglio. Nel 1851 intraprese l'attività di pittore-scenografo nei teatri della Romagna, delle Marche e del Veneto. Allo stato attuale delle ricerche non è possibile precisare quando dette avvio alla professione di fotografo e da chi ne acquisì le tecniche. Fu uno dei primi a Ravenna a comprendere la grande potenzialità del nuovo mezzo fotografico e ad individuare come possibile soggetto non le persone, ma il patrimonio monumentale della città.

Una delle più precoci esperienze di Ricci, documentate con sicurezza, è legata alla commemorazione del VI Centenario della nascita di Dante Alighieri, che si svolse a Ravenna nel 1865.

La mattina del 27 maggio 1865, durante i preparativi avviati per organizzare la manifestazione, che si sarebbe tenuta nei giorni 24-25-26 giugno, venne in luce accidentalmente una cassetta di legno che una epigrafe tracciata a penna da mano esperta assicurava contenere le ossa del divino poeta. Si trattava di una scoperta di enorme portata, visto che delle spoglie di Dante si era persa traccia ormai da secoli. Sicuramente la più gradita ricompensa per l'impegno e la spesa affrontata dalla municipalità ravennate per la celebrazione del centenario, in un momento molto importante per la neonata nazione. Il giorno successivo il ritrovamento giunse sul luogo Luigi Ricci che realizzò almeno due foto (figg. 1-2). Una raffigura

Fig. 1. Positivo fotografico raffigurante un avanzo del muretto contenente le ossa del poeta Dante Alighieri (BCR, *Fondo Fotografico Ravennate*, n. 1152).

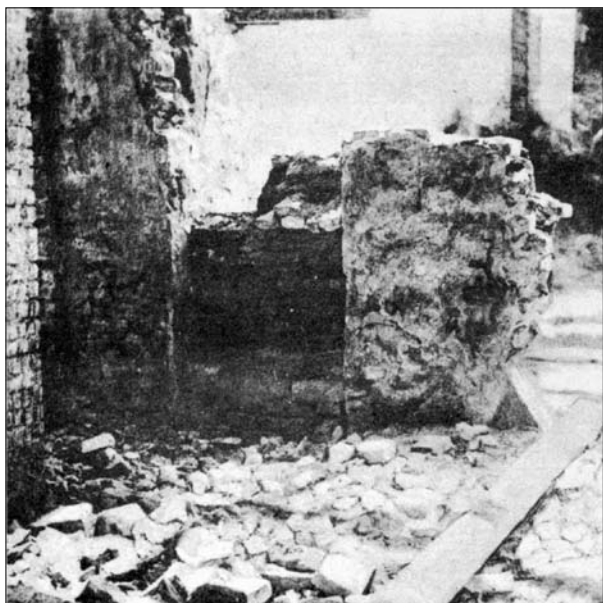



Fig. 2. Foto di Luigi Ricci raffigurante il muretto in cui era celata la cassetta contenente le ossa di Dante Alighieri (da RICCI 1891).

l'operaio Pio Feletti, cui si doveva la scoperta, seduto in prossimità del muro in cui era stata trovata la cassetta, e, in lontananza, il custode della tomba di Dante, l'altra solo il muro. Accerta la presenza di Luigi Ricci sul cantiere all'indomani della scoperta, il figlio Corrado in una breve nota di una delle sue più celebri opere, *L'ultimo rifugio di Dante* [12].

Recenti indagini [13] hanno permesso di chiarire che quando si recò sul cantiere dantesco, Ricci aveva attivato la sperimentazione nel campo fotografico già da qualche tempo. Nel 1857, quando Ravenna faceva parte ancora della Legazione pontificia, fu organizzata una manifestazione per accogliere papa Pio IX che, il 21 luglio, avrebbe fatto una breve sosta durante un viaggio intrapreso tempo prima per toccare le varie città del territorio pontificio. In quella occasione fu pubblicato un volumetto, il cui testo fu affidato al canonico Antonio Tarlazzi [14], che ha come corredo iconografico cinque incisioni: due illustrano alcuni dei padiglioni lignei montati per accogliere il papa, una la porta Adriana, accesso alla città utilizzato dal pontefice, sulla quale, per l'occasione, era stata innalzata una statua di cartapesta, e due raffigurano l'area della Darsena urbana in cui erano state allestite le scenografie per festeggiare pubblicamente il papa; di queste ultime, una mostra il tratto del canale nel quale furono organizzati i festeggiamenti, con le barche lungo il lato sinistro e i magazzini portuali sul lato destro, l'altra, l'allestimento dell'area portuale con i pali per le luminarie e la riproduzione del mausoleo di Teodorico in cartapesta sullo sfondo. Le ricerche hanno permesso di capire che le tavole raffiguranti la zona della Darsena e la porta Adriana furono ricavate da fotografie (figg. 3-5) di cui si conservano i positivi (i primi due sono di proprietà privata, il terzo si trova nella raccolta fotografica appartenuta a Corrado Ricci conservata presso la Biblioteca Classense di Ravenna) [15]. Poiché l'allestimento dei festeggiamenti del 1857 era stato affidato a Luigi Ricci [16], si può ipotizzare che le fotografie costituiscano uno dei più precoci approcci del Ravennate alla nuova tecnica.

Attorno al 1866 [17] Luigi Ricci aprì un laboratorio che gestì fino alla morte, avvenuta nel 1896. Fu dapprima presso l'abitazione, situata in quella che oggi prende il nome di via C. Ricci, allora prosecuzione della via Mazzini, poi nell'odierna via Diaz, allora Strada del Monte. Alla morte di Ricci, l'attività fu continuata dalla moglie e, nel 1903, fu ceduta ad Angelo Bonavita.

Il laboratorio, che a lungo produsse anche cartoline [18], pubblicò un catalogo che, nel corso dei circa cinquanta anni di attività raggiunse sei edizioni e nel tempo si arricchì sempre più sino a raggiungere, poco prima della morte dell'artista, novecento soggetti [19].

I cataloghi possono essere distinti in relazione alla sequenza numerica attribuita alle foto. Il primo, stampato nel 1869 presso la tipografia Angeletti di Ravenna, conteneva una sequenza numerica che fu

Fig. 3. Incisione e positivo fotografico raffiguranti la zona della Darsena con i magazzini portuali (rispett. da TARLAZZI 1858 e *Raccolta privata*).

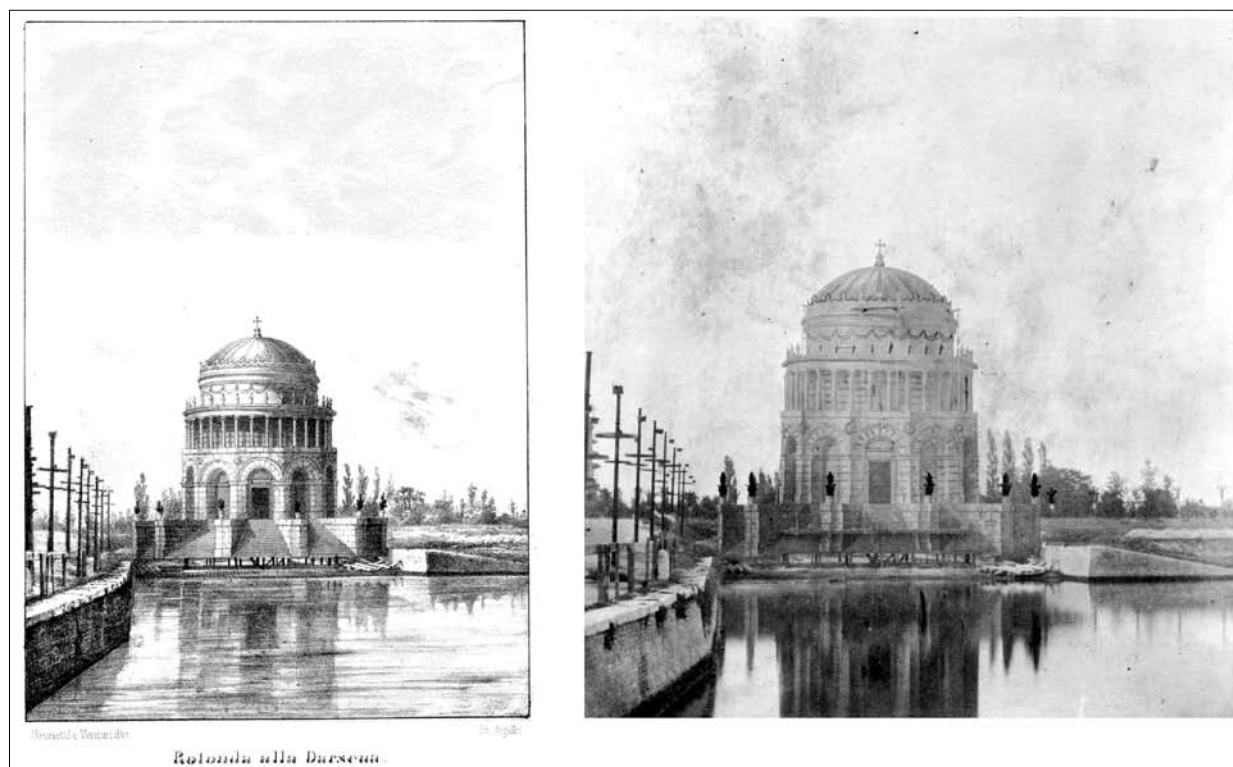



Fig. 4. Incisione e positivo fotografico raffiguranti la zona della Darsena con ricostruzione fittizia del mausoleo di Teodorico (rispett. da TARLAZZI 1858 e *Raccolta privata*).

Fig. 5. Incisione e positivo fotografico raffiguranti la porta Adriana addobbata per la venuta del papa Pio IX (rispett. da TARLAZZI 1858 e BCR, *Fondo Fotografico Ricci*, n. 430).

completamente sostituita nel secondo, pubblicato nel 1877 presso la Tipografia Nazionale di Ravenna. Anche la sequenza del 1877 fu completamente modificata nel terzo catalogo, edito a Bologna nel 1882. La numerazione data nel 1882 fu mantenuta nei successivi tre cataloghi del 1895, 1900 e 1914, che furono solo arricchiti di nuove foto.

Nel primo catalogo sono presenti 256 immagini, nel secondo 485 e nel terzo 522.

Non è da escludere che il catalogo pubblicato nel 1882 sia da mettere in relazione con un incarico ricevuto da Ricci qualche anno prima. Nell'ottobre 1878, infatti, il Ministro della Pubblica Istruzione aveva inviato una lettera circolare alla Prefettura di Ravenna chiedendo alla locale Commissione conservatrice di segnalare sulla "scorta dell'Elenco dei monumenti approvato dalla giunta superiore di Belle Arti" inviato nel 1875, "le figure d'insieme e quelle di dettaglio che meglio [*valessero*] a darne una chiara idea", acquistando o facendo eseguire espressamente "le fotografie corrispondenti, cercando di averle di dimensioni il più possibile uniformi e prossime al 30 × 40" [20].

Nel marzo dell'anno successivo la "Commissione" indicava Luigi Ricci come unico possibile esecutore della campagna fotografica ma, rilevato che era privo "di macchina adatta alle dimensioni 30×40 quali si richiedono dal ministero", si chiedeva al prefetto di includere nel prezzo pattuito per l'incarico anche un rimborso delle spese sostenute per adattare l'attrezzatura alle necessità. Nel mese di maggio la spesa fu autorizzata e Ricci propose un preventivo.

La fase di progettazione del lavoro si protrasse a lungo, a causa soprattutto delle titubanze di Ricci. Il 2 aprile 1880, con una lettera del Genio civile al prefetto, si rendeva noto l'atto di obbligazione di Luigi Ricci datato 31 marzo 1880 in cui si precisava che le fotografie sarebbero state 10/12, con legenda a piè stampata, secondo l'elenco allegato: 1. Fianco esterno di S. Apollinare in Classe; 2. Abside di S. Apollinare in Classe; 3. Interno di S. Apollinare in Classe; 4. Esterno di S. Vitale; 5. Interno di S. Vitale; 6. Esterno di Galla Placidia; 7. Interno di S. Apollinare Nuovo; 8. Esterno di Teodorico [mausoleo]; 9. Esterno del battistero metropolitano; 10. Porta esterna di S. Giovanni Evangelista; 11. Facciata di S. Maria in Porto Fuori; 12. Fianco o altra parte degna di ricordo.

Nella lettera si aggiungeva: "Per l'esecuzione di tali fotografie, il sottoscritto pittore fotografo adoprerà una macchina con obiettivi della grandezza e perfezione necessarie perché in tutta l'estensione richiesta l'immagine riesca esatta e come dicesi tecnicamente, «piatta» cioè a dire senza tracce di aberrazione, né di contorcimenti in particolare verso l'estremità, val quanto dire che il campo utile dell'obiettivo dovrà essere naturalmente maggiore della voluta ampiezza della fotografia.... Gli scatti per ogni soggetto dovranno essere diversi, e in diverse ore della giornata, e sarà l'ingegnere del Genio civile a scegliere quelle che riterrà opportune, sulla base di alcune stampe di prova. Ogni foto sarà pagata 300 lire. Il lavoro dovrà essere eseguito in tre mesi". Tuttavia Ricci portò a termine l'incarico solo nell'ottobre 1881 [21].

Le fotografie realizzate per il catalogo del 1882 furono segnalate con un numero entro una piccola etichetta bianca, rettangolare, in genere posta vicino all'angolo inferiore sinistro delle immagini (e solo raramente vicino all'angolo inferiore destro). La presenza dell'etichetta spiegherebbe anche la scelta di non modificare la serie numerica nei successivi cataloghi, con la conseguente necessità di inserire numeri fuori sequenza per le foto che, man mano, si erano aggiunte.

Della campagna fotografica effettuata per il catalogo del 1882 possediamo quasi tutti i negativi su lastra di vetro (circa 900 pezzi) [22]. Delle foto realizzate in precedenza (collocabili fra il 1859 e il 1877) possediamo solo alcuni negativi e pochi positivi [23].

Nel repertorio pubblicato nei cataloghi, i soggetti principali sono costituiti dagli edifici monumentali della città. La selezione edita nel 1882 comprende i luoghi di culto più noti (S. Vitale, mausoleo di Galla Placidia, S. Apollinare Nuovo, Battistero Neoniano, cattedrale, cappella arcivescovile, S. Apollinare in Classe, chiesa dello Spirito Santo, S. Giovanni Evangelista, S. Agata, S. Francesco e zona francescana, mausoleo di Teodorico, Porto in città, S. Maria in Porto Fuori), i monumenti della piazza, alcuni materiali del Museo e della Biblioteca Classense, alcune chiese minori, altri edifici urbani, la pieve di Bagnacavallo e l'abbazia di Pomposa. Degli edifici di culto si propongono, accanto agli interni e agli esterni, i mosaici, quando esistenti, e una selezione degli arredi marmorei. Il catalogo del 1882 abbandona alcuni soggetti dell'entroterra, come ad esempio la chiesa di Fornò, la cattedrale di Faenza e la chiesa di San Savino, presenti nel catalogo del 1877.

Luigi Ricci fu il primo, e per molti anni l'unico, a riprodurre in fotografia i monumenti di Ravenna, i materiali conservati nei musei e nella biblioteca comunale e alcune attestazioni di indagini del sottosuolo.

Negli anni successivi all'Unità d'Italia presero il via, per cura del Genio Civile, i restauri degli edifici monumentali di Ravenna [24]. I lavori più impegnativi furono avviati nel 1880 e le campagne di restauro si fecero più consistenti dal punto di vista numerico e della quantità di interventi nel 1898, all'indomani della nascita della Soprintendenza ai Monumenti di Ravenna, su progetto di Corrado Ricci. In alcuni casi i lavori si conclusero circa 30 anni dopo, provocando cambiamenti sostanziali negli edifici. Alla luce di queste considerazioni, la produzione di Luigi Ricci rappresenta una documentazione fondamentale perché attesta uno *status* della città che pochi anni dopo cominciò a modificare, nonché i vari mutamenti subiti dagli edifici in corso d'opera, visti i tempi impiegati per le opere di restauro. In tal senso sono basilari le campagne realizzate nelle basiliche di S. Vitale e S. Apollinare in Classe. Nel primo caso, siamo in grado di documentare l'aspetto dell'edificio quando ancora dotato delle cappelle aggiunte in età moderna e del protiro medievale, eliminati a partire dal 1880 circa. Nel caso della chiesa

classicana, Ricci documenta l'edificio ancora dotato della struttura costruita contro la facciata, detta "le Palazzette", poi una prima modifica di tale fabbrica, ristrutturata fino a diventare un atrio di ingresso, ed infine l'ultima trasformazione prima dell'intervento di ricostruzione promosso nei primi anni del Novecento.

Ugualmente la produzione del fotografo documenta alcune strutture ritenute di scarso rilievo storico e sacrificate per fare spazio ad altre fabbriche, come nel caso del chiostro piccolo della canonica di Porto in Città, atterrato per fare spazio ad una caserma attorno al 1890. Infine gli scatti di Ricci consentono di documentare come si presentavano gli interni di molte chiese prima dell'epurazione delle modifiche di età moderna che ne avevano modificato lo stile primitivo (S. Francesco, S. Giovanni Evangelista).

Durante la Seconda guerra mondiale, vista la posizione assunta nel percorso delle truppe alleate, Ravenna ha subito numerosi bombardamenti che, oltre a distruggere molte abitazioni private, ha provocato la distruzione totale o parziale di alcuni edifici monumentali. Anche in questo caso gli scatti di Ricci costituiscono una documentazione fondamentale, come accade, ad esempio, per la chiesa di S. Maria in Porto Fuori, completamente distrutta nel 1944, i cui importanti affreschi di scuola riminese ci sono noti grazie alla documentazione sistematica realizzata dal fotografo sul finire dell'Ottocento.

Di minore rilievo, invece, la produzione fotografica di Ricci legata all'archeologia del sottosuolo. Luigi Ricci fece parte di una delle prime indagini archeologiche mirate svolte a Ravenna. Nel 1877, Luigi assieme al giovanissimo figlio Corrado e all'amico Odoardo Gardella diede avvio ad una importante indagine all'interno della cripta della chiesa di San Francesco [25]. La cripta, di cui si era persa la memoria, fu riscoperta grazie alle ricerche che Corrado stava effettuando per realizzare la sua *Guida* di Ravenna (per la quale si veda *infra*). Con l'autorizzazione degli organi allora preposti alla tutela, i tre studiosi, coadiuvati da alcuni operai finanziati dal Comune, intrapresero lo svuotamento del vano che nel tempo si era completamente interrato. L'indagine fu documentata solo attraverso numerosi disegni realizzati dal Gardella e non si conosce nessuna foto scattata in quella occasione. La cripta fu fotografata quando privata completamente del riempimento, come attestano due immagini presenti nel catalogo del 1882 (nn. 329 e 330, che raffigurano due elementi di arredo).

La sola attestazione dell'uso del mezzo fotografico nella documentazione di rinvenimenti archeologici da parte di Ricci si colloca nel 1889, anno in cui furono recuperati alcuni frammenti di mosaico nei terreni Monghini presso Classe (poi rimontati nella casa urbana della famiglia), documentati in sito [26].

Corrado Ricci

Nato a Ravenna nel 1858, Corrado Ricci mostrò un precoce interesse nei riguardi delle antichità. Versato come il padre per il disegno, in giovane età seguì i corsi dell'Accademia di Belle Arti della città natale. Preso sotto l'ala da Odoardo Gardella [27], carissimo amico e collega del padre, nel 1878, appena diplomato realizzò su commissione della libreria ravennate dei fratelli David una nuova *Guida* di Ravenna, opera innovativa che si distinse subito da quelle pubblicate fino a quel momento [28].

L'anno successivo avviò gli studi di giurisprudenza a Bologna e ben presto anche nella capitale felsinea si fece conoscere per le sue doti. Entrò come collaboratore di Olindo Guerrini nella Biblioteca Universitaria, pubblicando i primi studi di un certo spessore. Quello fu un trampolino di lancio per intraprendere la carriera nei ranghi dello Stato che lo porterà ad importanti incarichi istituzionali nelle gallerie di Parma, Milano e Roma e alla nomina a Direttore generale delle Antichità e Belle Arti.

Nel 1897, come progetto pilota, fondò a Ravenna la prima Soprintendenza ai Monumenti in Italia.

Attraverso la Soprintendenza diede il via al restauro di gran parte degli edifici monumentali della città natale, progetto che si concluse negli anni Trenta del Novecento. Anche se Ricci fu lontano da Ravenna fino alla morte, avvenuta nel 1934, supervisionò tutti i lavori che vi si svolgevano attraverso il fitto carteggio intrattenuto con i collaboratori [29].

La produzione di Corrado Ricci (si potrebbe dire sterminata) è difficilmente inquadrabile entro una singola disciplina. Fu poeta (in gioventù, e decisamente scarsamente dotato), letterato, musicologo, storico, storico dell'arte, restauratore e archeologo e in quest'ultimo caso il termine va inteso in senso molto ampio, in quanto si specializzò nello studio delle architetture in alzato, degli arredi antichi e tardo antichi e nell'indagine del sottosuolo (con i limiti che tali attività avevano in quegli anni).

Sin dalle prime esperienze maturate a Ravenna, Corrado Ricci fu ben consapevole dell'importanza della fotografia e ne comprese tutte le sfaccettature dell'utilizzo. Non sappiamo se fotografasse lui stesso e soprattutto non abbiamo testimonianze di foto da lui eseguite.

La presenza del padre fu sostanziale visto che la tecnica fotografica all'epoca era ancora una pratica inusuale, pertanto costosa e non facilmente reperibile.

Le immagini a corredo delle pubblicazioni scientifiche e popolari: incisione e fotografia

La prima edizione della *Guida* di Ricci pubblicata a fascicoli dai David fra il 1877 e il 1878 col titolo *Ravenna i suoi dintorni*, fu un'opera innovativa per diversi aspetti [30]. Innanzitutto per la qualità dei testi che esulavano dai canoni del genere, proponendo uno studio critico approfondito degli edifici monumentali. In secondo luogo, perché presentava, per la prima volta, un apparato di immagini ricco ed articolato costituito da 19 incisioni inserite nel testo e una pianta ripiegata in calce [31]. Una analisi delle

fonti ci consente di stabilire che, delle 19 incisioni, 6 erano tratte da fotografie e 13 da disegni. L'apporto di Luigi Ricci e di Odoardo Gardella alla realizzazione del volume, accreditata dall'autore nell'introduzione dell'opera, emerge chiaramente proprio nell'apparato iconografico in quanto derivato per la parte ricavata dai disegni originali da rilievi, forniti da Odoardo Gardella [32], e per la parte derivata dalle foto, dalle immagini di Luigi (figg. 6-7).

Questa considerazione relativa alla *Guida* di Corrado Ricci permette di approfondire un altro aspetto dei primordi della produzione fotografica ravennate.

L'introduzione della fotografia aveva fornito lo strumento più utile a produrre una documentazione dettagliata di quanto giunto dal passato, una necessità che a Ravenna era stata sentita assai precocemente [33], tuttavia non fu percepita immediatamente come una

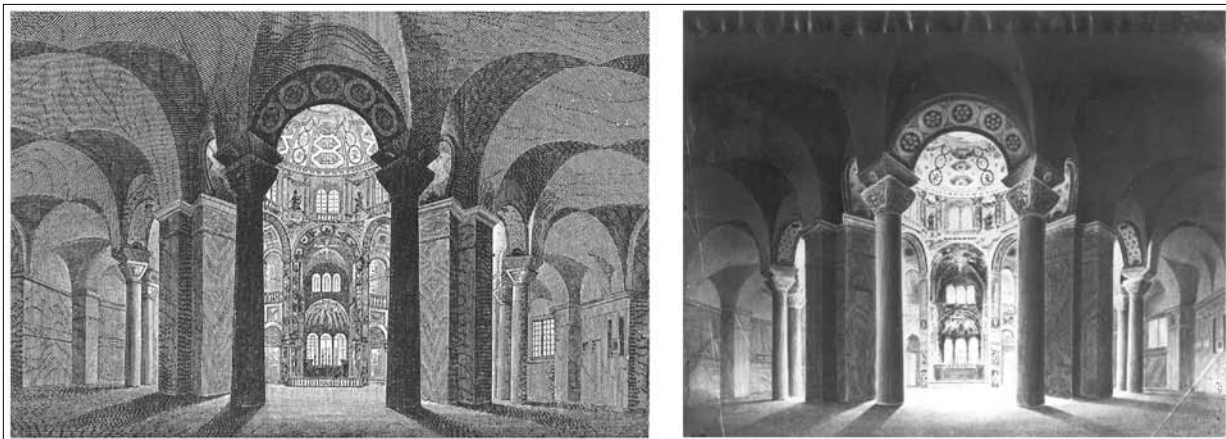



Fig. 6. Incisione e positivo fotografico raffiguranti l'interno della chiesa di S. Vitale (rispett. da Ricci 1878 e *Raccolta privata*).

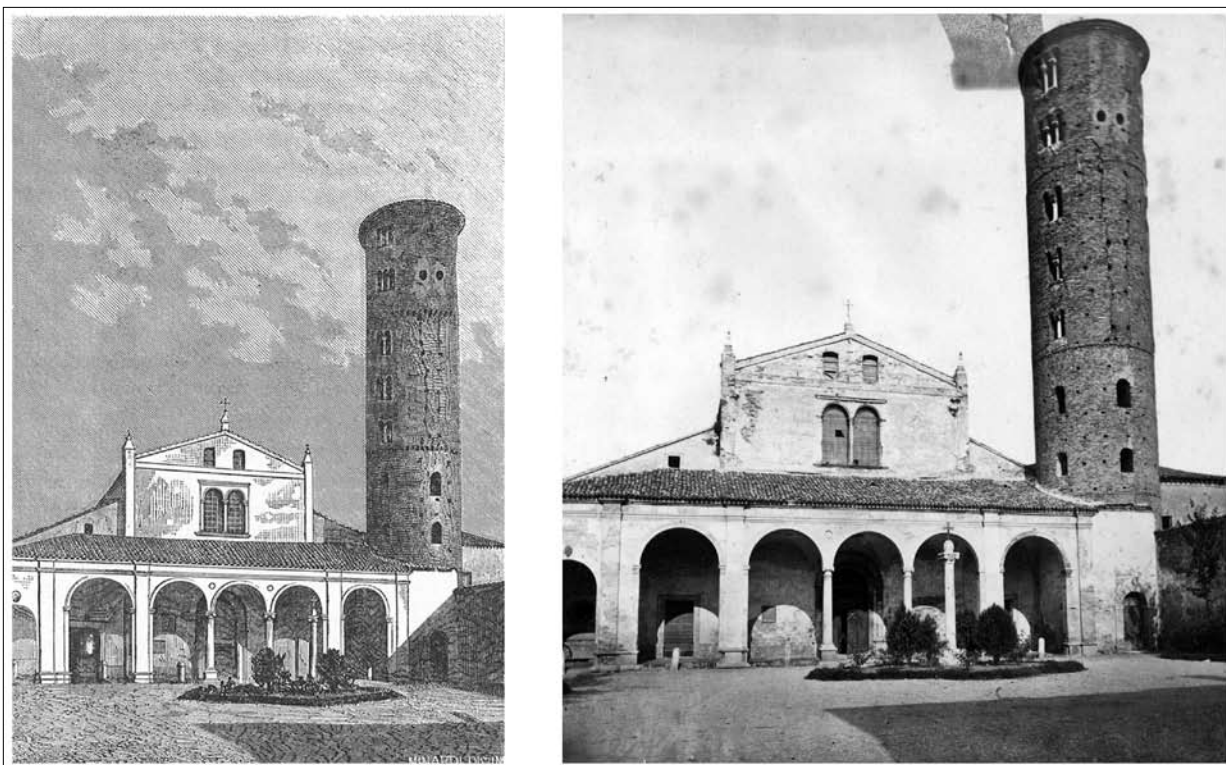



Fig. 7. Incisione e positivo fotografico raffiguranti l'interno della chiesa di S. Vitale (rispett. da Ricci 1878 e BCR, *Fondo Fotografico Ricci*, n. 1445).

opportunità da sfruttare anche nel campo dell'editoria, se non in modo indiretto. Infatti per molto tempo le foto furono utilizzate solo come modello per ricavarne calcografie da impiegare come corredo nelle pubblicazioni. A parte il precocissimo esempio delle tre immagini del volumetto di Tarlazzi dedicato alle feste per la venuta di Pio IX nel 1857 (figg. 3-5), la tecnica è documentata in modo sistematico a partire dal 1875-1878.

Una chiara dimostrazione della dipendenza delle tavole dalle fotografie è offerta dalle annate 1876-1878 del periodico "Il Musaico" [34], le cui incisioni furono ricavate da immagini fotografiche, opportunamente predisposte e tuttora conservate fra il materiale appartenuto a Corrado Ricci (e questo rende credibile l'ipotesi che le fotografie fossero del padre Luigi) [35] (figg. 8-9).

La medesima pratica è attestata, al di fuori dell'editoria locale, nell'opera dello Yriarte *De Ravenne à Otrante* [36], nonché nelle voci dedicate a Ravenna nel sesto volume del *Dizionario corografico dell'Italia* dell'Amati [37] e nella *L'Italia geografica illustrata* di P. Premoli [38].

Nel Fondo Ricci conservato presso la Biblioteca Classense di Ravenna si trovano alcuni disegni di Luigi Ricci che rappresentano calchi fedeli di fotografie (figg. 10-11). Tali disegni sono verosimilmente da considerare un passaggio intermedio del processo che permetteva di ricavare le incisioni dalle foto.

Fig. 8. Incisione e positivo fotografico raffiguranti S. Salvatore ad Calchi (rispett. da "Il Musaico", X, 1878 e BCR, *Fondo Fotografico Ricci*, n. 2273).

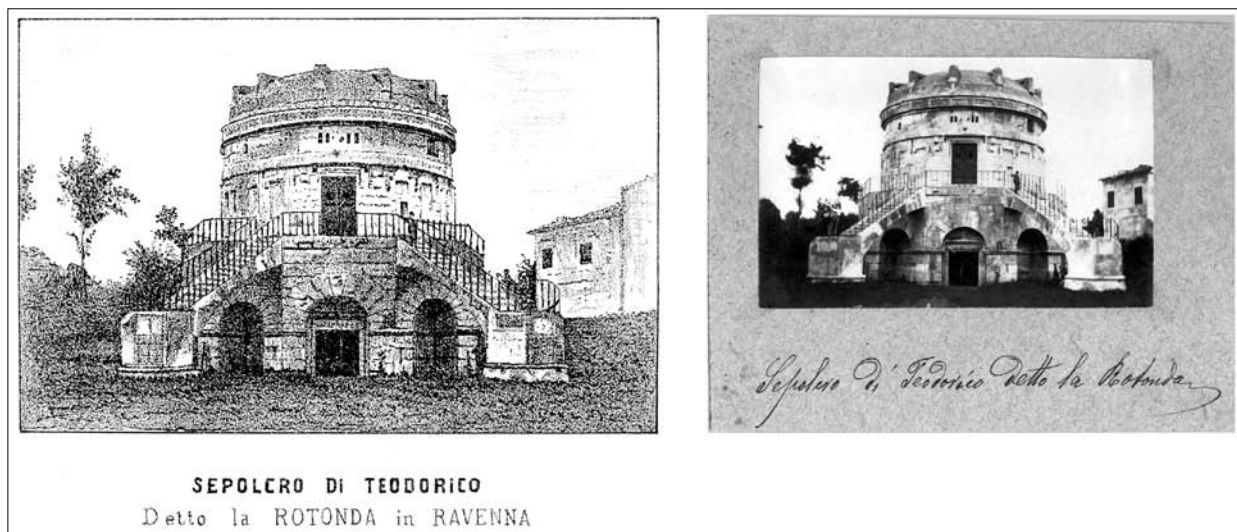



Fig. 9. Incisione e positivo fotografico raffiguranti il mausoleo di Teodorico (rispett. da "Il Musaico", VIII, 1876 e BCR, *Fondo Fotografico Ricci*, n. 2229).

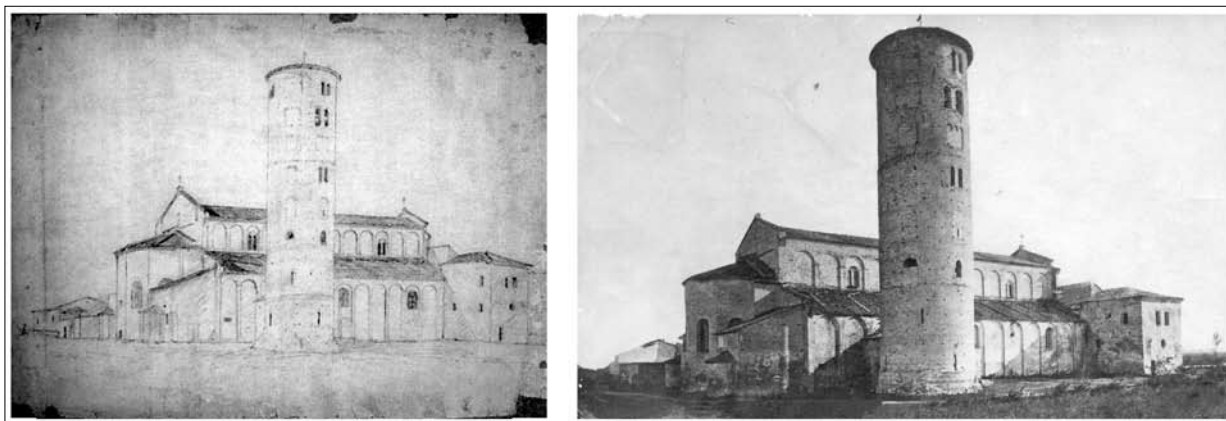



Fig. 10. Disegno di Luigi Ricci e positivo fotografico raffiguranti la basilica di S. Apollinare in Classe (rispett. da DOMENICALI 2003 e *Raccolta privata*).

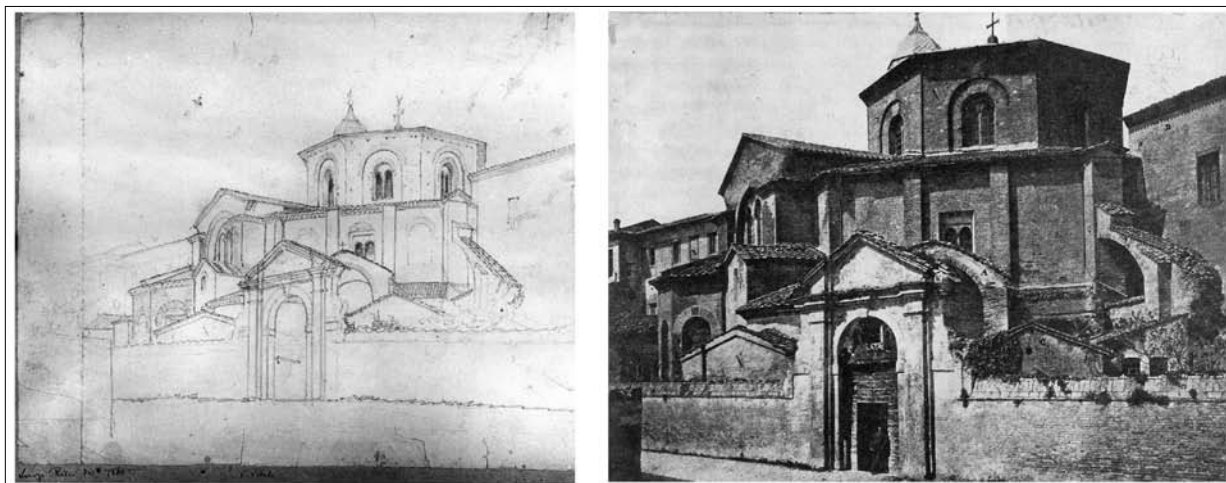



Fig. 11. Disegno di Luigi Ricci e positivo fotografico raffiguranti i resti del protiro medievale della chiesa di S. Vitale (rispett. da DOMENICALI 2003 e *Raccolta privata*).

La più precoce pubblicazione edita a Ravenna, contenente come corredo una immagine fotografica ad oggi nota, è costituita dal volumetto uscito nel 1868 con testo di Primo Uccellini, *Relazione dello scampo del Generale Garibaldi*. L'immagine ivi pubblicata, raffigurante il Capanno in cui l'Eroe dei due Mondi sfuggì agli Austriaci durante la cosiddetta Trafila, fu realizzata con certezza prima del 1868, anno della pubblicazione del fascicoletto, e dopo il 1867, anno in cui fu murata la prima lapide, delle quattro che col tempo furono raccolte sulla facciata del capanno, ben visibile nella foto.

Fotografie di edifici monumentali ravennati sono attestate per la prima volta come corredo in un testo a stampa, a quanto è dato sapere, nell'opera di J.P. Richter, *Die Mosaiken von Ravenna* edita nel 1878 [39]. Nell'introduzione del volume l'autore ringrazia Luigi Ricci per avergli fornito le immagini. Per molti anni questi due casi rimasero isolati.

CORRADO RICCI E LA FOTOGRAFIA NELLA SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI DI RAVENNA

Dopo la morte di Luigi, avvenuta nel 1896, Corrado si avvalse dell'aiuto di altri fotografi e utilizzò ampiamente la fotografia come supporto documentario soprattutto nell'attività di restauro dell'edilizia monumentale promossa a partire dal 1897, anno di costituzione della Soprintendenza ai Monumenti di Ravenna. È noto che pochi mesi dopo avere assunto il ruolo di direttore del nuovo istituto, Ricci fu trasferito alla Galleria di Modena e non ebbe più incarichi a Ravenna. Tuttavia nei 20 anni successivi riuscì a seguire personalmente i lavori dagli uffici in cui si venne a trovare grazie alla fitta corrispondenza con i dipendenti della sede ravennate.

A fronte della presenza nell'archivio della Soprintendenza di immagini da riferirsi alle fasi più precoci del restauro, risalenti agli anni 1898-1900, la docu-

mentazione permette di raccogliere informazioni riguardo la realizzazione interna di fotografie solo a partire dai primi anni del Novecento.

Nei 1901 si colloca la prima notizia riguardante l'acquisizione di strumenti e in particolare l'acquisto di un "torchietto per riproduzioni eliotipiche" [40]. Mentre la più precoce attestazione dell'acquisto di una attrezzatura completa per realizzare foto risale al 1909.

Le prime notizie certe della presenza di un tecnico capace di realizzare fotografie risalgono al 1901 e alla presenza di Emilio Galli, dipendente dell'ufficio ravennate dal 1897 fino ai primi mesi del 1905 [41]. Proveniva dalle Gallerie Estensi di Modena e il suo trasferimento a Ravenna era stato fortemente voluto da Ricci.

Dallo scambio epistolare fra Galli e Ricci [42] si evince fra i due un rapporto di stima consolidato. Galli, a partire dal 1901, seguì in qualità di tecnico i lavori di restauro in atto nel mausoleo di Galla Placidia, nella basilica di S. Apollinare in Classe, nella chiesa di Porto Fuori, nel *Sancta Sanctorum* di San Vitale e nella chiesa di S. Apollinare Nuovo, aggiornando quasi quotidianamente Ricci. Dalle lettere, trapela chiaramente il fatto che Galli eseguiva personalmente le foto, tuttavia il numero dei suoi scatti che si possono documentare, sia nei cantieri, sia in altri luoghi indicati da Ricci [43], non sono più di una ventina. Non è da escludere che tale professionalità fosse stata acquisita dal Galli nel periodo precedente il trasferimento a Ravenna.

In quegli stessi anni la Soprintendenza si servì anche di fotografi esterni, soprattutto per realizzare scatti nelle zone periferiche, come accadde alla ditta Giani e Ghirardelli [44].

Quando nel 1905 Galli lasciò Ravenna per trasferirsi a Firenze, il suo ruolo fu assunto da Gaetano Cipriani, entrato nell'ufficio ravennate nel 1902 proveniente dal Museo Archeologico di Firenze. Come Galli, Cipriani fu un collaboratore fidato di Ricci [45].

Cipriani fu incaricato di seguire i lavori di restauro in atto presso la basilica di Classe e la chiesa di Porto Fuori, di documentare gli scavi effettuati nella tenuta Fabbri alla Ca' Lunga di Classe e della tomba sul Lamone e la sistemazione dei vetri trovati nella nicchia della cappella della Madonna in San Vitale nel 1905. Sulla base della documentazione epistolare, sembra che la quantità di foto realizzate da Cipriani fosse assai più elevata rispetto a quella prodotta negli anni precedenti. Sicuramente Cipriani era in grado di eseguire personalmente le foto e di stamparle. In questo caso si conservano pure alcune attestazioni materiali [46].

Recupero e valorizzazione del "Fondo Santa Teresa" conservato presso la Soprintendenza di Ravenna

Nel 1930 la famiglia Bonavita chiudendo il laboratorio acquistato tempo prima dalla vedova di Luigi Ricci, decise di svendere il contenuto del negozio, compresi i negativi su lastra di vetro realizzati da Luigi nell'Ottocento. Per i nuovi proprietari quelle vecchie lastre non erano che un fondo di magazzino inutilizzabile, perché da tempo sostituite con scatti molto più aggiornati acquistati presso la ditta Alinari di Firenze. L'importanza del piccolo archivio non sfuggì però, a Santi Muratori, allora direttore della Biblioteca Classense, e a Renato Bartoccini, direttore della Soprintendenza per i Monumenti, che, con grande lungimiranza, si interessarono affinché i negativi, che fissavano una realtà ormai scomparsa da tempo, costituendo un patrimonio documentario di valore storico ineguagliabile, entrassero in possesso di una istituzione culturale locale, e nella fattispecie del Comune di Ravenna. Muratori e Bartoccini coinvolsero nella questione anche Corrado Ricci. La discussione fu affrontata per la prima volta nel dicembre del 1930; Ricci si offrì anche di contribuire personalmente con una parte della spesa, per fare in modo che quel ricco patrimonio andasse ad implementare le raccolte del costituendo Istituto Storico Ravennate, ovvero il centro che nel secondo dopoguerra, divenuto parte integrante dell'Università degli Studi di Bologna, prese il nome di Istituto di Antichità Ravennati e Bizantine, attualmente Dipartimento universitario, presso casa Traversari [47]. Nelle intenzioni degli ideatori, Corrado Ricci, Santi Muratori e Renato Bartoccini, l'istituto doveva costituire un archivio, termine da intendersi in senso lato, di storia locale, in cui raccogliere documentazione di varia natura riguardante Ravenna; tra i fondi che vi dovevano essere conservati, era prevista anche la raccolta di foto, stampe e disegni di Corrado Ricci, che lo studioso era pronto a donare per contribuire alla creazione di quello che a lui sarebbe piaciuto chiamare "Museo Storico di Ravenna".

Per circa due anni la questione dell'acquisto delle lastre di Luigi Ricci rimase in sospeso e solo nel 1932 ricominciarono i contatti tra Muratori, Bartoccini e Ricci. Tuttavia il Comune, nella persona del podestà, non si dimostrò propenso all'investimento, malgrado Muratori assicurasse come quelle lastre avrebbero costituito "il nucleo più prezioso della fototeca dell'Istituto di Studi Bizantini". La morte di Corrado Ricci, avvenuta nel 1934, interruppe qualsiasi trattativa e discussione al riguardo. Frattanto anche l'ipotesi di costituire un centro di documentazione sulla storia di Ravenna presso casa Traversari era sfumata e sostituita dalla decisione di creare un istituto per lo studio della Ravenna bizantina, sotto l'egida di Renato Bartoccini.

Con la morte di Ricci si perdono le tracce riguardanti il prezioso fondo fotografico, che solo di recente sono state rinvenute presso l'archivio fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Ravenna, anche se si è potuto ripercorrere la storia del piccolo archivio solo per il segmento più vicino a noi.

Secondo le indicazioni fornite dall'allora soprintendente Gino Pavan, negli anni Settanta del Novecento, informato dall'arcivescovo cardinal Ersilio Tonini della presenza presso l'ospizio ravennate di Santa Teresa di una raccolta di lastre fotografiche, Pavan si offrì di acquisirle provvedendo alle spese

di trasporto. Nel 1979-1980 le lastre furono ufficialmente donate alla Soprintendenza di Ravenna e ne andarono ad implementare l'archivio fotografico. Ad oggi non sappiamo quando e chi depositasse quei materiali presso l'ospizio.

La raccolta, che è stata convenzionalmente denominata "Fondo Santa Teresa", è costituita da 846 negativi in lastra di vetro, prevalentemente al collodio. All'epoca dell'acquisizione, però, non si era ancora chiarita la natura e la provenienza di quelle vecchie immagini. Solo negli ultimi anni, anche grazie alla ricostruzione della storia del laboratorio di Luigi Ricci, le lastre sono state riconosciute come il deposito che negli anni Trenta si era tentato di fare acquisire al Comune di Ravenna. Nel 2010 ha preso il via un impegnativo progetto destinato alla conservazione e valorizzazione dell'importante raccolta [48].

NOTE

* Si ringrazia la Biblioteca Classense di Ravenna per avere autorizzato la pubblicazione delle immagini di sua proprietà utilizzate in questo contributo.

1 Ad esempio l'attività di Licinio Farini, per cui vd. Benassati 2009.
2 Cottignoli 2002.
3 *Ravenna* 2004.
4 In tal senso gli studi più approfonditi sono stati quelli dedicati alla documentazione degli eventi bellici, vd. Biscioni, Tomassini 2005; Sandri 2010. Inoltre per i primi approcci alla fotografia nella commemorazione del Risorgimento vd. Novara 2011.
5 Vd. Novara 2006a; aggiornato e perfezionato in Novara 2009a.
6 Vd. Novara 2006b.
7 Vd. Callegari 2008.
8 Lo sterminato fondo lasciato in eredità da Ricci alla Biblioteca Classense (per il quale vd. Giuliani 2004) è suddiviso in varie sezioni, una delle quali è la raccolta fotografica; non si sono tralasciate comunque anche le informazioni ricavabili dal Carteggio e dal materiale di studio.
9 Vd. Giuliani 1999.
10 Per il quale si veda, ad oggi, Ranaldi 2013.
11 Vd. Novara 2004.
12 Ricci 1891, nota 2, p. 372.
13 Novara 2009a.
14 Tarlazzi 1858.
15 BCR, *Fondo Fotografico Ricci*, n. 430.
16 Malgrado la sosta del papa in Ravenna fosse stata confermata solo pochi giorni prima dell'arrivo, le autorità locali avevano intrapreso l'organizzazione dell'accoglienza tempo prima e avevano deciso di procedere comunque all'allestimento. La realizzazione dell'allestimento, affidata a Luigi Ricci, prevedeva nell'area della Darsena, due colonne rostrate da collocarsi al termine delle due strade laterali al canale, otto statue color bronzo da sistemare "sul ponte a capo del Candiano", e infine, di dipingere "in carta a chiaro scuro una Rotonda in piena conformità del disegno" redatto dall'ingegner Buffoni (ASCRa, *Atti Comunali*, Titolo X, Rubrica 5, anno 1857, I, fasc. "Spese sostenute", cc. 8 e 19 [saldo di lire 120 per "il dipinto della Rotonda e delle decorazioni occorse alle luminarie"] e fasc. 2/1 "Contratto col pittore Luigi Ricci per la luminaria della Darsena"). La scelta di allestire i festeggiamenti presso la Darsena aveva lo scopo di sottoporre al pontefice la richiesta di finanziamenti per il porto. Il papa esaudì le richieste versando un contributo di quattromila scudi e promettendo la realizzazione di una ferrovia a servizio della Darsena urbana.
17 Non possediamo la documentazione inerente la fondazione del laboratorio, ma solo quella riguardante il tardo passaggio ad Angelo Bonavita, vd. ASR, *Camera di commercio, industria e agricoltura di Ravenna. Vecchia anagrafe camerale. Denunce ditte 1911-1925*, b. 13, denuncia n. 384: "Ditta L. Ricci; Ravenna; Via Farini, 14A", *Data di inizio dell'esercizio*: 1866.
18 In assenza della fotografia a colori, Ricci e la figlia Matilde, anch'essa particolarmente versata per la pittura, si dedicarono anche alla finitura ad acquerello delle foto.
19 Novara 2006b.
20 ASR, *Prefettura*, *Archivio Generale*, s. 1, cat. 14, vol. 278, fasc. 9 (a. 1881): "Fotografie dei monumenti antichi". Il successivo 3 dicembre 1878 con una nuova lettera alla Prefettura firmata dal provveditore capo per ordine del ministro, si precisava: "A completamento della circolare del 21 ottobre pp. sulle fotografie dei monumenti debbo aggiungere: I monumenti da fotografarsi saranno solamente gli architettonici; Le fotografie saranno nel loro foglio originale, prive di cartoncino; Ogni fotografia avrà a piè la legenda del titolo del monumento".
21 31 ottobre 1881. Genio civile al prefetto. In quella data Ricci ha eseguito le foto e le ha consegnate, solo due non piacciono al Lanciani. Ricci ha proposto di eseguire una nuova foto dell'esterno del battistero, perché è quella meno riuscita. Lanciani dice che invierà le foto alla prefettura che provvederà a inviarle al Ministero.
22 Si veda al riguardo il par. 5 di questo contributo.
23 In particolare si conoscono due negativi su lastra di vetro conservati presso la Biblioteca Classense di Ravenna raffiguranti la Torre Comunale (BCR, *Fondo Fotografico Tasselli*, Foto Tass. 379 7007) e Palazzo Rasponi dalle Teste (*Ibidem*, Foto Tass. 383 7016).
24 Novara 2013a.
25 Novara 2013c.
26 BCR, *Fondo Fotografico Ricci*, nn. 2023, 2024, 2025; alcune sono state riprodotte da Mazzotti, e si conservano fra il suo materiale di studio (BCR, *Fondo Fotografico Mazzotti*, nn. 2915b [riproduzione della 2023], 2915b [riproduzione della 2025]); Mazzotti ha anche una foto del mosaico rimontato (n. 2915c). Un'altra fotografia raffigurante un frammento di mosaico rinvenuto nel 1844 nell'area di San Severo di Classe, poi sistemato nella Sala dei quadri dell'Accademia di Belle arti di Ravenna insieme ad altri tratti pavimentali provenienti dalla basilica ravennate di S. Andrea Maggiore e successivamente nel Refettorio del Museo Nazionale, non si riferisce all'episodio del ritrovamento, ma ad una successiva riproduzione ad acquerello del lacerto (n. 424).
27 Novara 2004.
28 Ricci 1878; al riguardo vd. Novara 2008, pp. 10-11; Eadem 2013b.
29 Gran parte dello scambio epistolare dedicato ai restauri realizzati a Ravenna si conserva nel *Carteggio Ricci-Monumenti* presso la Biblioteca Classense e nella sezione storica dell'Archivio della Soprintendenza.
30 Domenicali 2003, p. 20.
31 Disegno Attilio Brandolini, vd. Branchetta, Muzzarelli 1982, p. 30, n. 26.
32 Novara 2004.
33 Novara 2009a.
34 Novara 2009b, pp. 68, 72.
35 BCR, *Fondo Fotografico Ricci*, nn. 2229, 2273.
36 Vd. Novara 2009b, pp. 72-73.
37 Novara 2009b, pp. 74-75.
38 Premoli 1891, pp. 285-296.
39 Le tre illustrazioni raffigurano particolari dei mosaici del cosiddetto mausoleo di Galla Placidia, di S. Apollinare Nuovo e di S. Vitale.
40 Strumento che permette di stampare a contatto, anche in assenza di una vera e propria camera oscura.

[41] SABAPRa, *Archivio storico*, Y-372. Nel 1904 Galli chiese a Ricci di potere essere trasferito a Firenze (BCR, *Carteggio Ricci-Monumenti*, a. 1904, lettera n. 408, 30 dicembre 1904). Il trasferimento, favorito da Ricci, avvenne nel mese di gennaio 1905 (*Ivi*, a. 1905, lettera n. 9, 4 gennaio 1905).

[42] Conservato in BCR, *Carteggio Ricci-Monumenti*.

[43] Ricci commissionò alcune foto da realizzare nelle campagne ravennati e in questo caso Galli veniva rimborsato a parte.

[44] BCR, *Carteggio Ricci-Monumenti*, annata 1904, n. 156. Lettera del 14 maggio 1904. Cipriani si congratula con Ricci per la nomina a commendatore: "Comunicai la notizia non appena l'ebbi appresa dal Giornale d'Italia, a Galli, fotografi e disegnatori e tutti mi incaricarono o di porgere congratulazioni" e, nella stessa lettera: "I fotografi sono in attesa di suoi ordini"; *Ibid*., n. 182. Lettera del 16 maggio 1904. Cipriani comunica a Ricci che "Giani e Ghirardelli sono partiti stamani per Argenta. Essi torneranno qui per sviluppare i negativi mercoledì o giovedì. Li ho avvisati con cartolina dell'urgenza di ritornare costà"; Giuseppe Giani effettuò pure alcune foto nel Tempio Malatestiano attorno al 1910 (Biblioteca Gambalunga di Rimini, Raccolta Corrado Ricci Tempio Malatestiano). BCR, *Carteggio Ricci*. *Monumenti*, annata 1907, n. 51. Lettera dell'11 maggio 1907. Cipriani a Ricci. Sono arrivate le negative spedite da Giani alla Soprintendenza.

[45] SABAPRa, *Archivio storico*, F-67.

[46] Si possono attribuire a Cipriani con certezza le foto realizzate dopo la scoperta degli affreschi di Casa Salotti (BCR, *Fondo Fotografico Ricci*, nn. 289, 290, 291, 292, 294, 293, 288, 3162; dim. 18×14, 9×13, 18×12, 19×23) e alcune immagini del Battistero degli Ariani (*Ibidem*, n. 2443; dim. 18×13).

[47] Novara 2014.

[48] Ranaldi 2013.

BIBLIOGRAFIA

Abbreviazioni

ASCRa – Archivio Storico Comunale di Ravenna
ASR – Archivio di Stato di Ravenna
BCR – Biblioteca Classense di Ravenna
SABAPRa – Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Ravenna

Benassati G. (a cura di) 2009 – *Il mondo in una stanza. Licinio Farini fotografo pittorialista*, Ravenna.

Biscioni R., Tomassini L. 2005 – *La documentazione fotografica dei bombardamenti e dei danni al patrimonio artistico ravennate nelle due guerre mondiali*, in *Parola d'ordine Teodora*, Atti del Convegno di studi nel 60° anniversario della liberazione della città (Ravenna, 2-3 dicembre 2004), a cura di G. Masetti e A. Panaino, Ravenna, pp. 245-310.

Branchetta F., Muzzarelli M. 1982 – *Le immagini di Ravenna attraverso le sue mappe*, in *Ravenna la Biblioteca Classense. I. La città, la cultura, la fabbrica*, Bologna, pp. 16-33.

Callegari P. 2008 – *Corrado Ricci fra arte e fotografia; il rapporto di uno storico dell'arte con il Gabinetto Fotografico Nazionale*, in *La cura del bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, a cura di A. Emiliani e C. Spadoni, Milano, pp. 107-120.

Cottignoli L. (a cura di) 2002 – *Scatti di memoria. Dall'archivio fotografico della Federazione delle Cooperative della provincia di Ravenna*, Ravenna.

Domenicali M. 2003 – *Corrado Ricci e lo studio del paesaggio italiano. Dalla «Guida di Ravenna» all'«Italia Artistica»*, "Classense", 2, pp. 14-45.

Giuliani C. 1999 – *Il Fondo fotografico di Corrado Ricci alla Biblioteca Classense di Ravenna*, in *Per Paolo Costantini. 2. Indagine sulle raccolte fotografiche*, a cura di T. Serena, Pisa, pp. 171-173.

Giuliani C. 2004 – *Il fondo Ricci alla Biblioteca Classense*, in *Corrado Ricci. Storico dell'arte tra esperienza e progetto*, a cura di A. Emiliani e D. Domini, Ravenna, pp. 15-27.

Novara P. 2004 – *Pel bene dei nostri monumenti. Odoardo Gardella. Archeologia e antichità locali nella Ravenna dell'Ottocento*, Bologna.

Novara P. 2006a – *Appunti per una storia della fotografia a Ravenna. Gli anni '50-'70 dell'Ottocento*, "Archivio Fotografico Toscano", 22, 43, pp. 48-58.

Novara P. 2006b – *L'attività di Luigi Ricci attraverso i cataloghi del suo laboratorio*, Ravenna.

Novara P. 2008 – *Corrado Ricci (1858-1934). Alcune notizie biografiche*, in *Corrado Ricci e il San Vitale di Ravenna. Antologia di scritti*, a cura di P. Novara, Ravenna, pp. 9-34.

Novara P. 2009a – *Appunti sulle origini della fotografia di architettura a Ravenna*, "Romagna Arte e Storia", 29, 86, pp. 73-100.

Novara P. 2009b – *Rileggere l'Ottocento. Fortuna critica e iconografia di Ravenna nel XIX secolo*, Ravenna, <www.fernandel-scientifica/bibliografianovara.it>.

Novara P. 2011 – *La memoria del Risorgimento e la fotografia*, "Libro Aperto. Annali Romagna", suppl. 1 al n. 64, pp. 51-58.

Novara P. 2013a – *Architetture: cronologia degli interventi (secoli XIX-XX)*, in *Restauri dei monumenti paleocristiani e bizantini di Ravenna patrimonio dell'Umanità*, a cura di P. Novara e A. Ranaldi, Ravenna, pp. 103-127.

Novara P. 2013b – *Dalla Guida di Ricci alla collezione "elzeviriana" della casa editrice David*, in *Spigolando* 2013, pp. 124-126.

Novara P. 2013c – *Gli "anni ravennati" di Corrado Ricci: la scoperta della cripta di San Francesco*, in *Spigolando* 2013, pp. 127-129.

Novara P. 2014 – *Corrado Ricci e i "Corsi Bizantini"*, "Libro Aperto. Annali Romagna", suppl. 1 al n. 67, pp. 150-156.

Premoli P. 1891 – *L'Italia geografica illustrata*, Milano.

Ranaldi A. 2013 – *Comunicazione sui progetti recenti della Soprintendenza di Ravenna: digitalizzazione dei materiali conservati presso l'Archivio Disegni e indagini sul Battistero Neoniano*, in *Atti del XVIII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM)* (Cremona, 14-17 marzo 2012), Tivoli, pp. 287-294.

Ravenna 2004 – *Ravenna*, “Acta Photographica”, I, 1.
Ricci C. 1878 – *Ravenna e i suoi dintorni*, Ravenna.
Ricci C. 1891 – *L’ultimo rifugio di Dante*, Milano.
Sandri S. 2010 – *La Grande Guerra nei fondi fotografici del Ravennate: un primo rilevamento delle raccolte*, in *La Grande Guerra nel Ravennate. 1915-1918*, a cura di A. Luparini, Ravenna, pp. 289-321.
Spigolando 2013 – *Spigolando ad arte. Ricerche di storia dell’arte nel territorio ravennate*, a cura di S. Simoni, Ravenna.
Tarlazzi A. 1858 – *Le feste ravennati nel luglio dell’anno 1857 per la venuta e soggiorno in Ravenna del sommo pontefice Pio IX*, Ravenna.
Uccellini P. 1868 – *Relazione dello scampo del Generale Garibaldi sottratto dai patrioti ravegnani alle ricerche degli Austriaci nell’estate del 1849*, Ravenna.

Riassunto

Il contributo ha come argomento l’analisi delle attività svolte da Luigi (1823-1896) e Corrado Ricci (1858-1934). Luigi, fu uno dei primi ad esercitare in Ravenna l’attività di fotografo e il primo a specializzarsi nella riproduzione degli edifici monumentali. Aprì un laboratorio che, nella seconda metà del XIX secolo, produsse diversi cataloghi. Corrado, figlio di Luigi, molto noto per le attività svolte nell’ambito della tutela dei Beni Culturali, ebbe la sua prima formazione a Ravenna grazie all’insegnamento del padre e del fraterno amico Odoardo Gardella. Corrado comprese assai precocemente le potenzialità della fotografia nell’ambito dello studio della storia dell’arte e dell’archeologia, e si avvalse spesso del lavoro del padre e, quando questi morì, dell’opera di altri tecnici. Fondatore della prima Soprintendenza ai Monumenti in Italia, con sede a Ravenna, favorì l’attività fotografica all’interno dell’istituto chiamando fidati tecnici esterni già formati, che hanno lasciato importanti testimonianze dei lavori di restauro svolti nei primissimi anni del Novecento.

Parole chiave: Ravenna; soprintendenze; restauro; archeologia; archivi fotografici.

Abstract: Luigi and Corrado Ricci. Archaeology and monuments in Ravenna’s photos in the second half of the Nineteenth century

The contribution explores the activities carried out by Luigi (1823-1896) and Corrado Ricci (1858-1934) in respect of the photography. Luigi Ricci was one of the first to take photographs and to realize photographs of monuments in Ravenna. He opened a laboratory that in the second half of the Nineteenth century produced several catalogs. Corrado Ricci, son of Luigi, was well known for the activities carried out under the protection of Cultural heritage. He had his first training at Ravenna, thanks to the teachings of his father and of the close friend Odoardo Gardella. Corrado understood very early the potential of photography as part of the study of art history and archeology. He often made use of his father’s work, and when he died, of the work of other technicians. He was the founder of the first Soprintendenza ai Monumenti in Italy, based in Ravenna. He favored the photographic activities within the Soprintendenza by calling external trust already trained technicians who have left important traces of the restoration work and excavations carried out in the early years of the Twentieth century.

Keywords: Ravenna; Soprintendenze; restoration; archaeology; photo-archives.

Paola Novara _ Polo Museale dell£Emilia Romagna - Museo Nazionale di Ravenna
Via F. Lanciani, 87, 48122 Ravenna
Paola.Novara@beniculturali.it

L'INDAGINE ARCHEOLOGICA ATTRAVERSO LE IMMAGINI DELL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DEL MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI PARMA

Manuela *CATARSI*, Patrizia *RAGGIO*

Premessa

Come è noto l'origine della fotografia si fa comunemente risalire a Joseph Nicéphore Niépce [1], cui l'interesse per la realizzazione di immagini venne dalla litografia. Sperimentando diverse tecniche egli riuscì ad ottenere un'immagine disegnata dalla luce.

La metodologia è conosciuta, così come è accertato che il risultato del suo lavoro, non essendo fissato, si anneriva progressivamente al chiarore. Durante un viaggio a Parigi egli conobbe Daguerre, che solo sei anni dopo la morte di Niépce riuscì a mettere a punto la tecnica che prese il suo nome, la *dagherrotipia*. L'opportunità data dalla fotografia ai settori artistico e archeologico fu evidenziata da Dominique Francois Arago che, nel 1839, all'Accademia di Francia, relazionò sulle possibilità di documentare compiutamente e in breve tempo, attraverso il dagherrotipo, i geroglifici dei templi egiziani, operazione che senza la "nuova tecnica" avrebbe comportato tempi lunghissimi.

Da quel momento e sempre più spesso le missioni archeologiche in Egitto e Medio Oriente utilizzarono la macchina fotografica, finché Auguste Salzmann fu inviato a Gerusalemme dall'Accademia delle Belle Arti francese al fine di autenticare alcuni schizzi eseguiti dall'archeologo Coignard de Saulcy: nel 1856 venne edito il primo esempio di documentazione fotografica realizzata esplicitamente per l'archeologia: *Jérusalem étude reproduction photographiques des Monuments de la Ville Sainte*.

In Italia nel frattempo Edoardo Brizio nel 1871 e Pietro Rosa nel 1871-1872 fecero largo uso della fotografia al fine di documentare gli scavi e le scoperte archeologiche. Fondamentale per lo sviluppo della "nuova arte" come supporto all'indagine archeologica fu, nel nostro paese e non solo, l'opera di Giacomo Boni [2], che utilizzò l'immagine fotografica sia come elemento di conoscenza artistica del monumento, sia come documento storico e critico.

Sarà infine stampato nel 1879 il primo manuale di fotografia archeologica: *La photographies appliqué à l'archéologie* di Eugène Trutat. Molte delle regole della documentazione fotografica discendono proprio da questa "guida": luce morbida e diffusa, massima chiarezza nei particolari, illuminazione uniforme degli oggetti.

La fotografia, quindi, cominciò ad essere considerata come uno strumento idoneo non solo alla documentazione, ma anche alla stessa tutela delle opere d'arte. Uno dei primi esempi di uso metodico della nuova tecnica nel lavoro quotidiano di una missione archeologica si trova nell'opera di Alexander Conze, che nel 1875 diede inizio agli scavi di Samotracia con due architetti e un fotografo. Per la prima volta venne fatto uso di riferimenti metrici (stadie centimetrate, metrini, ecc.).

Dopo le origini quattro momenti fondamentali e discriminanti hanno cambiato l'espressione e il linguaggio della fotografia, non solo tecnicamente: l'invenzione della Box Kodak di George Eastman (1888), della Leica di Oskar Barnack (1913-1925), della fotografia a sviluppo immediato (polaroid) e dell'acquisizione digitale di immagini avviata da Akio Morita della Sony (1981), che ha escluso la sensibilità chimica alla luce per adottare quella elettronica, e la differenza non è certo piccola.

Tornando agli albori, fu Parma ad avere, insieme a Napoli, il primato della diffusione in Italia della dagherrotipia. Già nel 1839, infatti, il fisico Macedonio Melloni [3], esiliato dalla città per le sue idee "rivoluzionarie", si era trasferito a Napoli, chiamato da Ferdinando II a dirigere un Osservatorio Meteorologico e Vesuviano ancora da erigere, nonché il Conservatorio di Arti e Mestieri.

Il suo prestigio in seno alla comunità scientifica era grande e a Napoli egli si occupò di diversi temi: proprio in quell'anno, il 12 novembre, tenne, alla Società Italiana delle Scienze, la "Relazione intorno al dagherrotipo", dove tra l'altro afferma: "... Il dagherrotipo... deve evidentemente spargersi fra ogni classe di scienziati, e persino tra le persone che ignorano anche i primi elementi di fisica: questo prezioso apparecchio esigerebbe quindi una descrizione semplice e chiara...". Stampata a Napoli, la relazione fu ripresa integralmente a Parma dal tipografo Giuseppe Rossetti l'anno successivo.

Negli ambienti intellettuali della "petite capitale" la pratica fotografica diventò di dominio pubblico, anche per l'arrivo di "fotografi" itineranti che raggiunsero Parma dalla Francia e dalla Germania: nacque così il pezzo più antico – di data certa – della fotografia parmigiana, una riproduzione dell'incisione che Paolo Toschi aveva ricavato dall'opera di Raffaello "Lo spasimo di Sicilia".

L'autore, anonimo, annotò però sul retro del dagherrotipo, insieme ad osservazioni sulla tecnica, la data del 18 dicembre 1846. Degli stessi anni (1844-1847), anche se priva di riferimenti, è l'immagine della duchessa Maria Luigia, ritratta da un anonimo padre gesuita bolognese insegnante nella chiesa di San Rocco [4].

I primi anni

Dalla seconda metà dell'Ottocento anche il Museo Ducale di Parma (poi Museo d'Antichità e infine Museo Archeologico Nazionale), che fino ad allora aveva documentato i risultati degli scavi – soprattutto quelli veleiati –, per mezzo di incisioni e disegni anche artistici, si avviava, sull'onda dei nuovi studi promossi dal Pigorini e da suoi collaboratori, ad utilizzare le nuove tecniche fotografiche nella ricerca archeologica. Di quest'età dell'oro resta traccia nei positivi allegati al volume di Bernardo Pallastrelli [5] sulle ricerche a Città d'Umbrìa condotte da Alexander Wolf nel 1861 e in un'unica lastra in vetro 6x9 riferita a quello di essi in cui probabilmente lo stesso Wolf è seduto a cavalcioni di un muro [6] (fig. 1) e nelle stampe inerenti le ricerche nelle terramare. Della visita di Pigorini a quella del Castellazzo di Fontanellato restano 7 lastre originali a gelatina bromuro d'argento [7] 13x18 e 9x12 portate a Roma dal Pigorini stesso [8] e i cui positivi non sono più stati rintracciabili dopo il 1934 [9]. Delle immagini, scattate dal conte Giovanni Sanvitale proprietario dei terreni, a Parma rimane solo un positivo

Fig. 1. Varsi (PR). Città d'Umbrìa: scavi Wolf 1861.

Fig. 2. Fidenza (PR). Terramara di Castione Marchesi 1877.

Fig. 3. Parma. Terramara, 1907.

raffigurante la visita agli scavi del Pigorini con Felice Bernabei e Brizio. Sono conservate invece nell'Archivio del Museo Archeologico di Parma 2 stampe [10] della terramara di Castione Marchesi da una lastra originale a gelatina bromuro d'argento 13x18 relative agli scavi del settembre 1877, editi da Pigorini nel 1882-1883. Un positivo di realizzato da Francesco Brunanti fotografo in Borgo s. Donnino (l'odierna Fidenza), fissa la situazione delle palificate di scavo al 4 marzo 1877 (fig. 2).

Sempre relative agli scavi di villaggi dell'età del Bronzo, nell'Archivio Fotografico parmense sono 4 lastre (di cui solo 2 positivi) della terramara di Parma (fig. 3) (lastre originali a gelatina sviluppo d'argento: "A e B" di formato 39x28,5, C e D 23,5x29), scattate allo scavo intrapreso da Giovanni Mariotti nel 1907 ed esposte in occasione del I Congresso della Società Italiana per il Progresso delle Scienze. Le immagini mostrano lo scavo da due angolature diverse e in momenti successivi, inoltre due sono panoramiche e due particolari della struttura; tutte furono esposte nel 1908 nella sala dedicata a Luigi Pigorini del Museo di Parma [11] e "A" mostra uno stato dei lavori più avanzato rispetto alle precedenti. Di tre di esse sono conservati i positivi anche al Museo Pigorini a Roma: uno, montato su cartone, porta la dicitura di pugno del Pigorini "E. Pesci/Parma/Palafitta nella terramare di Parma – 8 ottobre 1907" [12], mentre le lastre sono registrate a Parma come eseguite dal fotografo Marcello Pisseri [13], cui si devono anche almeno due positivi, visto il marchio a secco impresso su di essi. L'attribuzione a due fotografi diversi potrebbe essere dovuta al fatto che entrambi erano stati "garzoni di bottega" nello studio fotografico di Carlo Grolli prima e poi al lavoro presso Enrico Rastellini a Parma. Nell'Archivio fotografico di Bologna sono poi conservate altre due lastre 18x24 (inv. nn. 1616-1617) datate al 16 febbraio 1934 che riportano le medesime immagini di "A e B", ma ribaltate.

In questi anni a Bologna la Soprintendenza utilizzava, come apparecchi fotografici, una Kodak del 1888 (detta "Campagnola", in quanto anche per esterni) [14] e una Gandolfi Quarter Plate (1897) con mascherina, cosa che permetteva di cambiare formato

del negativo in quanto cambiava il campo d'inquadratura [15].

Gli archivi fotografici della sede di Parma e della Soprintendenza a Bologna andarono comunque arricchendosi di pari passo con l'aumentare degli scavi archeologici (quasi sempre interventi di "emergenza") il cui numero cresceva in tutte le città e province emiliane; per Piacenza e Parma [16] le riprese degli anni 1900-1930 si riferiscono soprattutto alle sale del Museo, alle "collezioni" e agli oggetti di pregio provenienti da ritrovamenti anche del secolo precedente [17]. Uniche eccezioni le immagini dei blocchi architettonici recuperati nel 1903 in sponda destra del torrente Parma, tra il ponte Caprazucca e la chiesa del Carmine: lastre in vetro 13x18 di cui, per la maggior parte, non si conosce l'esecutore [18]. Dieci risultano pertinenti al ritrovamento e mostrano, oltre all'esistenza di palificate lignee, la presenza dei frammenti lapidei decorati e reimpiegati probabilmente a rinforzo delle palificate stesse, le altre i medesimi blocchi una volta puliti e allocati in Museo.

La documentazione fotografica di scavo successiva risale al 1928, quando in piazza Garibaldi, durante lavori non specificati, fu messo in luce un mosaico a fondo bianco con doppia cornice lineare a tessere nere ed emblema centrale quadrato che racchiude un centauro (fig. 4). La pavimentazione fu strappata e trasferita in Museo nel 1929. Di questi stessi anni a Bologna rimangono solo 2 lastre 21x27, dello Studio Tirelli (datate 13 dicembre 1929, inv. nn. 787-788), che documentano lavori di scavo a San Polo di Podenzano (PC) in località Ca' Nova. Le immagini si riferiscono ad un'ampia pavimentazione musiva d'età romana con emblema centrale a grandi tessere bianche e nere notevolmente compromesso. Di esso restano infatti la cornice quadrata a meandri che racchiude un cerchio all'interno del quale erano decorazioni purtroppo perdute. Negli angoli della cornice figure di animali (fig. 5).

Un relativo arricchimento della documentazione fotografica si avrà con la direzione di Giorgio Monaco che, oltre a provvedere ad una nuova sistemazione delle sale museali, documentò anche gli scavi da lui condotti a Veleia e le anastilosi fatte nel ventennio fascista. Per quello che riguarda le collezioni, particolarmente interessanti sono le foto scattate per attestare i cambiamenti intervenuti nel tempo e soprattutto la presenza di tutti quegli oggetti d'interesse etnografico e di epoca postclassica che furono ceduti ad altri enti negli anni Sessanta del secolo scorso. Preziosa è anche la documentazione veleiate su cui qui non ci si sofferma essendo stata oggetto di altro contributo in questo stesso convegno [19].

Agli anni 1935-1936 risale la scarsa testimonianza fotografica – conservata a Bologna –, relativa a due cantieri di scavo nel capoluogo piacentino e ad uno nel parmense. A Piacenza, durante i lavori per la costruzione del palazzo delle Assicurazioni Generali (INPS), tra piazza Cavalli e piazza San Francesco, furono messe in luce murature (restano una lastra 18x24 datata 9 ottobre 1935, inv. n. 2126 - fig. 6 - e il relativo positivo, ribaltato, a Parma) e materiali [20].

Fig. 5. Podenzano (PC). Canova di San Polo, 1929.

Fig. 4. Parma, piazza Garibaldi, 1928.

Fig. 6. Piacenza, tra piazza Cavalli e piazza San Francesco, 1935-36.

Agli inizi del secolo, invece, nel corso dei lavori per la costruzione di una scuola in via Taverna erano emerse cornici in pietra di Vicenza, blocchi marmorei, pavimenti musivi, una sfinge alata (rimane traccia solo degli oggetti); quando, nel 1936, nel cortile dell'edificio furono eseguiti alcuni saggi (di cui restano 6 lastre 18x24, inv. 2178-2183 e un positivo ribaltato a Parma), ci si trovò di fronte ad una potente stratigrafia, all'ingresso di una fornace a doppio prefurnio e a frammenti architettonici (fig. 7) [21]. Nel medesimo anno nel territorio di Pessola di Solignano (PR), lavori agricoli portarono in superficie una o più sepolture a inumazione in cassa litica (fig. 8), databili probabilmente all'età longobarda vista la tipologia tombale e la disposizione delle ossa. Di quest'ultimo ritrovamento l'archivio di Bologna conserva 3 lastre 13x18 datate al 26 aprile e 2 formato 18x24 del 4 ottobre (inv. nn. 2148-2150, 2184-2185) [22].

Fig. 7. Piacenza, via Taverna, 1936.

Fig. 8. Solignano (PR). Pessola, 1936.

Sempre sotto la direzione Monaco, che si chiuderà nel 1957, nel settembre del 1937, a Parma, in p.le Sant'Uldarico, emersero, in occasione di lavori per le fognature, i resti di due muri circolari esterni e di muri radiali a sostegno delle gradinate del teatro romano, che consentirono di confermare la planimetria proposta da Michele Lopez e Gaetano Martelli dopo gli scavi condotti nel 1844-1846 all'epoca di Maria Luigia. Lo scavo, seguito in prima persona dal Marchese Maurizio Corradi Cervi, allora ispettore onorario per le Antichità, e da Giorgio Monaco, fu documentato personalmente da quest'ultimo con una serie di immagini da negativo b/n 6x9, mentre lo studio Pisseri predispose una panoramica del cantiere utilizzando una lastra in vetro 18x24 [23] (fig. 9). Singolare, per il momento storico, il ritrovamento di due mosaici paleocristiani avvenuto nel corso del secondo conflitto mondiale quando si aprì, nel piazzale antistante la cattedrale, un rifugio antiaereo: (fig. 10) lo scavo venne effettuato a guerra finita (1955) e i pavimenti, strappati, conservati nella cripta del duomo [24].

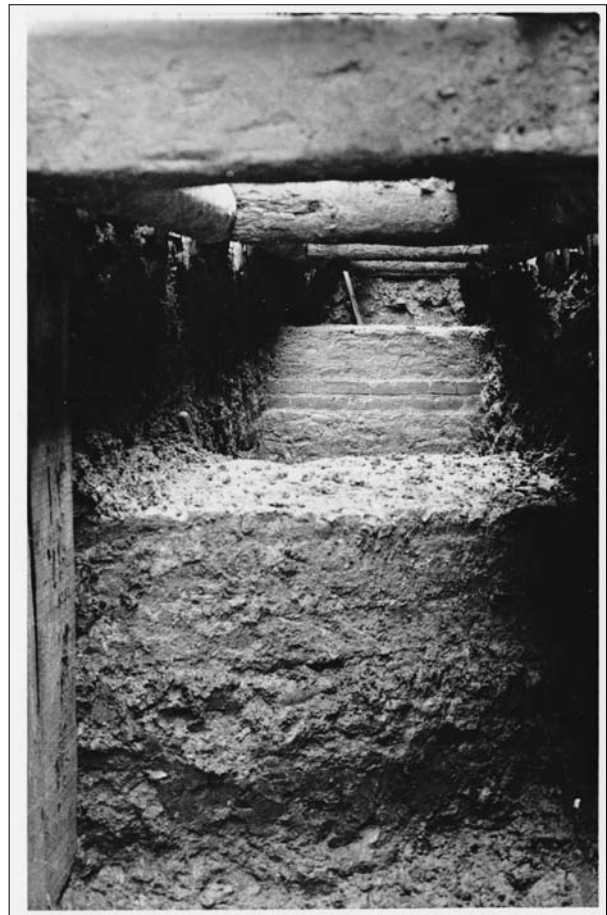



Fig. 9. Parma, piazzale Sant'Uldarico: resti del teatro romano, 1937.

Fig. 10. Parma, piazza Duomo, 1955.

Negli anni successivi il grande conflitto i lavori di ricostruzione della città pesantemente danneggiata dai bombardamenti e il desiderio di una nuova vita, portarono a tutta una serie di importanti ritrovamenti di cui vennero date notizie negli anni 1949 e 1957 sulla rivista ufficiale dell'Accademia dei Lincei "Notizie degli Scavi". Nel maggio 1949 l'Amministrazione Comunale diede avvio a lavori per nuove fognature in p.le San Bartolomeo: oltre a un lungo tratto del muro di difesa spondale del torrente Parma e ad alcune tombe, la trincea intercettò la base (incompleta) di una fontana, formata da otto frammenti in marmo di Verona. Occorre comunque rilevare che la documentazione fotografica resta ancora "un di più" rispetto a schizzi e descrizioni: ne sono esempio i soli due positivi relativi al rinvenimento di un grande basamento modanato nei pressi della chiesa di San Pietro [25], poi ricostruito nel cortile stesso del Museo; nessuna delle foto di scavo pubblicate a corredo degli articoli giornalistici apparsi sul quotidiano locale figura né nell'archivio del Museo né in quello della Soprintendenza [26], anche se lo stesso Monaco parla di "fotografie e rilievi da me eseguiti prontamente" [27]. Stando ai documenti lo scavo in adiacenza alla chiesa di San Pietro mise in luce, oltre al podio di cui s'è detto, "archetti fittili recuperati diligentemente dall'Impresa che ha anche fatto fotografie... tombe... palafitte in legno... lastricato romano" [28]: di tutto ciò non resta traccia.

Ancora sotto la direzione Monaco e a cura del Comitato di Studi Preistorici dell'Emilia occidentale, di cui lui faceva parte, numerose furono le ricerche nei "castellieri liguri", delle province di Parma e Piacenza, primo tra tutti nuovamente quello di Città d'Umbrìa (fig. 11). Grazie alla donazione degli eredi del marchese Maurizio Corradi Cervi, della campagna di scavi effettuata nell'estate del 1950 (dal 30 luglio al 6 agosto), l'archivio parmense conserva, oltre ad un diario giornaliero, una documentazione fotografica di 36 positivi da negativi b/n 6x9 e 8x9 che ritrag-

Fig. 11. Varsi (PR), Città d'Umbrìa, 1950.

Fig. 12. Zerba (PC). Scavi nel "castelliere", 1951.

gono, oltre ad alcune fasi di scavo, panorami della zona e l'accampamento allestito con l'aiuto dei "boy scouts" nella faggeta del castelliere. Preziose queste immagini, in cui figurano gli archeologi, gli operai e i visitatori occasionali, per determinare i danni subiti dal circuito murario nel secolo intercorso tra queste ricerche e quelle del Wolf [29]. Un anno dopo, tra il 2 e il l8 agosto del 1951 il Corradi Cervi documenta, con 24 scatti b/n la campagna archeologica nel "castelliere" di Zerba di Piacenza [30]: anche qui le immagini danno un'idea dello scavo come "campeggio estivo con figli al seguito" (fig. 12). All'interno di un'altra fortificazione appenninica il Monaco, insieme all'ispettore onorario Severino Musa e ad alcuni operai, fece aprire alcuni piccoli saggi archeologici nel 1954-1955: siamo nel "castelliere" di Nociveglia di Bedonia (PR). Secondo il diario di scavo (3 giorni di lavoro in aree diverse), solo due di quelle verifiche portarono a qualche piccolo risultato, ma delle operazioni non resta traccia fotografica. Rimangono invece, nell'archivio topografico dell'ex Soprintendenza Archeologica dell'Emilia-Romagna, 7 positivi b/n 10x7 di vedute panoramiche del sito (riprese da un non meglio identificato sig. Mutti), i cui scatti si riferiscono all'ottobre - novembre 1954. Sul retro si legge: Costa delle Case, Nociveglia – Bedonia IGM F 84 IV SE Bedonia, 2°49'30", 44°32'40".

Tornando alla città di Parma, nel centro storico, in piazzale Cesare Battisti, nel 1954, sotto l'edificio della Banca del Monte, si rinvennero tracce di muri e un lastricato d'età romana, mentre un anno dopo in borgo Santa Chiara, nel febbraio 1955, a una profondità di -3,80 m dal piano stradale, emerse un mosaico a tessere bianche e nere con motivi geometrici diversi, di cui venne recuperata solo una parte. Anche lavori nell'isolato San Rocco e all'interno della sede centrale dell'Università restituirono resti di un isolato, forse con terme e pavimenti musivi (fig. 13).

Tutti questi interventi, documentati solo con scarne relazioni e qualche schizzo, non possono certo essere annoverati tra gli scavi stratigrafici: spesso frutto solo della buona volontà e dell'attenzione per il territorio, ma privi di un contesto scientifico, ci privano purtroppo di molti importanti dati.

Altri ritrovamenti importanti a Parma sono documentati negli anni a seguire: nel 1958-1959, durante la costruzione della nuova sede della Cassa di Risparmio tra via D'Azeglio (tratto della via Emilia a ovest del torrente) e via Imbriani e allineate con quest'ultima, vennero in luce un pozzo, murature, pavimentazioni e materiali pertinenti ad un isolato suburbano della Parma romana, nonché una tomba probabilmente altomedievale a cassone con copertura a doppio spiovente prospiciente via D'Azeglio. Dei primi restano 24 positivi, della sepoltura 11, tutti b/n formato 9x18 [31] (fig. 14). Nel novembre del 1960 un altro, puntuale, rinvenimento fortuito. In via Isola, alla periferia ovest di Parma, nel corso dei lavori per una linea elettrica aerea, lo scavo per un palo ligneo metteva in luce una sepoltura singola, priva

Fig. 13. Parma, isolato San Rocco (sede centrale dell'Università), metà anni Cinquanta del 1900.

Fig. 14. Parma, via D'Azeglio angolo via Imbriani: Agenzia 1 Cassa di Risparmio, 1958-59.

di corredo, all'interno di una tomba con pareti in laterizi molto ben disposti (si contano almeno 9 corsi di mattoni di cui non si hanno però le dimensioni) e con copertura (non ne resta traccia se non in alcuni appunti), in "grandi tegoli piatti" [32]. Dei tre positivi b/n 18x 24 realizzati dallo Studio Tosi, uno mostra l'area d'intervento con lo scavo aperto, gli altri due la tomba, pulita, con lo scheletro ancora in posizione anatomica (fig. 15).

Intanto le lastre lasciavano il posto, soprattutto per quanto riguardava la documentazione di scavo, ai negativi piani e poi su rullino, le cui dimensioni diminuiranno via via: dal 6x9 al 6x6 al 2,4x3,6. Fu alla fine degli anni Cinquanta del secolo che per il Museo di Parma venne acquistata una Hasselblad [33] 500/CM con ottica Zeiss 80 mm che utilizzava pellicole 6x6 [34].

Sicuramente più consistente si fa la documentazione fotografica negli anni Sessanta del Novecento, quando le macchine fotografiche non sono più appannaggio di pochi e si fa strada una nuova concezione nella documentazione dello scavo archeologico. Segnano questo cambiamento i 15 positivi relativi alla bonifica con anfore ritrovate in via Saffi a Parma nel gennaio del 1964 [35], realizzati dallo Studio Amoretti, anche se ancora privi di qualsiasi riferimento metrico e spaziale (fig. 16). Le anfore recuperate integre o

Fig. 15. Parma, via Isola, 1960.

Fig. 16. Parma, via Saffi, 1964.

Fig. 17. Parma, borgo Tommasini, 1964.

comunque in buono stato di conservazione furono allora 38 e tutte vennero fotografate dallo Studio Tosi dopo la pulitura e il restauro. Nel medesimo anno in uno scavo in borgo Giacomo Tommasini, nel centro della città, a sud della via Emilia, si rinvenne una pavimentazione in cocciopesto d'età repubblicana con decorazione meandriforme a tessere bianche (fig. 17). Due anni dopo vengono immortalati con numerosi scatti gli sventramenti compiuti in via Mazzini (via Emilia), che riportano in luce 11 arcate di un antico ponte in pietra sul torrente Parma [36]. Di quest'opera esiste una documentazione fotografica di almeno 4 serie di positivi. Se la più parte delle foto sono anonime (due di formato 24x30 e 16 18x24 comprese le 3 del 24 febbraio 1966 che ritraggono diverse visuali delle arcate 1-3), altre 2 (arcate 1-2), risultano scattate nel febbraio 1967 dallo Studio Foto A. Z. di Alberico Zambini; mentre uno stato più avanzato dei lavori è documentato dallo Studio Tosi per mezzo di 12 negativi b/n 6x6 e 16 provini a contatto, 8 dei quali mostrano una delle pile di ponte con rostro frangiflutti (fig. 18). Ancora nel 1966, sotto la direzione Frova, tra borgo Angelo Mazza e vicolo dell'Assistenza fu scoperto dall'ispettore onorario Vignali e documentato ad opera dell'impresa edile che operava nel cantiere, un possente tratto murario in ciottoli di torrente legati con malta di calce, dello spessore 8 m, attribuito all'epoca al circuito murario cittadino d'epoca romana [37]: si conservano 4 positivi b/n, stampati in formato 13x18, ma con immagini 13x13 [38]. Naturalmente non mancavano gli interventi al di fuori del centro urbano: il 4 ottobre 1966 fu rinvenuta in un terreno agricolo a Marore di San Lazzaro, frazione a sud-est di Parma, una sepoltura plurima, con copertura a doppio spiovente in mattoni, di cui resta una scarna documentazione fotografica (4 positivi b/n 12x18) [39].

Fig. 18. Parma, via Mazzini, 1967.

Altro importante ritrovamento si ebbe nel corso degli scavi per un condominio in p.le Boito (1967-1968), scavi che faranno affiorare strutture murarie e un basolato d'epoca romana documentato con 36 scatti b/n effettuati dallo Studio Montacchini e dallo Studio Amati e Bettati, per conto della cooperativa costruttrice Martignoni, che fornì i positivi in formato 18x24 al Museo di Parma [40] (fig. 19).

Nei medesimi anni e a poca distanza dal rinvenimento precedente, all'angolo tra via al Ponte Caprazucca e via del Conservatorio, nell'area dell'ex convento di San Marcellino, lo scavo di fondazione del nuovo centro contabile della Cassa di Risparmio consegnerà alla città murature in pietra e laterizi, un deposito d'anfore (13 integre), un piano in battuto, materiali vari. La documentazione fotografica venne inviata al Museo in due riprese (20 e 27 febbraio 1968) dall'ing. Vincenzo Banzola, progettista e direttore dei lavori; nell'Archivio [41] parmense sono rintracciabili i 7 positivi a colori – i primi di cui si abbia notizia - della seconda tranche: 6 (9x13), anonimi, mostrano i muri, 1 (13x18), dello Studio Amoretti, la base di una colonna in marmo recuperata a circa m. 8 di profondità in collocazione secondaria.

Fig. 19. Parma, piazzale Boito, 1968.

Fig. 20. Parma, piazza Boudard, 1969-70.

L'anno seguente, in centro città, in borgo Palmia, veniva alla luce "una struttura di fondazione, realizzata in mattoni e conglomerato... e al di sopra lo spiccato di un muro... Di tali strutture... è stata fornita al Museo dalla Direzione Lavori la più ampia documentazione grafica e fotografica" [42]: anche in questo caso, pur in un momento in cui lo scavo dovrebbe ormai essere eseguito con criteri "moderni", per la documentazione ci si affida ai committenti. Restano in Museo 4 positivi b/n 18x24 realizzati dallo Studio Amati e Bettati e forniti dall'ing. Nicola Scarpa.

L'ultimo scavo di cui diamo notizia è anch'esso degli anni 1969-1970: a Parma in via Boudard opere di fondazione mettono in luce una bonifica con anfore e strutture attinenti ad un insediamento rustico di piena età imperiale: lo scavo archeologico che ne seguì, ampiamente documentato con numerose immagini in corso d'opera – su negativo b/n 6x6 e 2,4x3,6 –, sembra, anche nelle attestazioni fotografiche, segnare la fine di un'epoca (fig. 20). Negli anni Settanta, infatti, la documentazione di scavo si farà più accurata e conterrà precise indicazioni di ubicazione, profondità e orientamenti.

L'archivio oggi

Oggi l'Archivio fotografico del Museo di Parma conta circa 150.000 scatti tra lastre in vetro, pellicole b/n e a colori, diapositive, il tutto in diversi formati, cui vanno aggiunte le immagini digitali e le fotogrammetrie realizzate negli ultimi anni sia nei cantieri che a documentazione dei materiali. Non mancano poi le foto aeree relative ad alcuni siti archeologici del territorio oggetto di ricerche mirate acquisite dalla Aerofototeca Nazionale e visionabili in stereoscopia con apposito apparecchio stereoscopico Geoscope della Geotop Positioning Instruments di Baraccolla (AN) e frutto di riprese realizzate appositamente dalla Compagnia Generale Riprese Aeree [43] o eseguite da elicottero [44] dal Nucleo Tutela Patrimonio Culturale dei Carabinieri. Per un breve periodo (1981-1983) il Museo ha visto la presenza di un fotografo professionista che, pur con scarsi mezzi a disposizione, ebbe modo di allestire una camera oscura e di documentare numerosi interventi di scavo e recupero. L'implementazione del materiale fotografico odierno si deve soprattutto ai controlli in corso d'opera e alle indagini preliminari, anche se, di pari passo con l'aumento di queste operazioni, sono diminuiti i cantieri di scavo di diretto intervento del Ministero.

I fotografi a servizio del Museo Archeologico Nazionale di Parma

Come si è visto già da fine Ottocento il Museo di Parma si serviva, per la propria documentazione, di fotografi professionisti che operavano in città con i loro studi. Poche o quasi nulle erano, all'inizio, le foto scattate dall'archeologo: quasi sempre privo di apparecchio fotografico, si limitava a schizzi e disegni. Artisti e artigiani misero le loro capacità al servizio della Soprintendenza, soprattutto nella riproduzione degli oggetti e dei materiali conservati sia a Parma che a Piacenza. Alcuni di questi professionisti erano, o divennero, personaggi famosi, ancora oggi ricordati per la loro arte.

Marcello Pisseri (1882-1961)

Gli inizi furono come garzone presso Carlo Grolli, dove imparò i primi trucchi del mestiere. Entrò in seguito nello studio di Enrico Rastellini, prestigioso tempio della fotografia, in strada Farini 21 a Parma e nel 1908, quando il suo maestro morì, decise di mandare avanti l'impresa con l'amico pittore Giuseppe Bricoli.

La sua attenzione per i particolari e la perfezione stilistica delle sue immagini, la sapienza con cui "giocava" con la luce, lo resero presto famoso come artista orgoglioso e accurato che non lascia nulla al caso. Gianfranco Uccelli [45], scrivendo di lui, così descrive il suo modo di lavorare: "Le copie devono essere lavate alla perfezione fino a togliere qualsiasi residuo di sviluppo e di fissaggio... Pisseri le vuole preziose, virate in seppia. E non si contano le partite di bromuro, prussiato e solfuro di sodio che gli fornisce la vicina farmacia. Dopodiché pretende altre sei-sette ore di lavaggio. L'esattezza come ossessione".

Così fotografa i rinvenimenti archeologici, come i bronzi, le epigrafi, i materiali provenienti da Veleia e già custoditi in Museo, anche se la sua specializzazione sono le vedute cittadine. Negli anni 1929-1930 documenta la trasformazione di Parma come nessuno ha fatto: dall'abbattimento alla ricostruzione dell'Oltretorrente, alla realizzazione di opere come il ponte Dux (oggi di Mezzo), il Lungoparma e la Ghiaia. Nel 1944 "racconta" anche la città dopo i bombardamenti.

"Il controllo e la certificazione di qualità Pisseri li applica d'istinto, con largo anticipo sui tempi...", scrive ancora Uccelli [44] "... la sua costosa procedura

tecnica riguarda la fotografia in quanto tale, non il cliente. Quindi è uguale per tutti: dalla sartina al vescovo. Ammesso che la sartina possa permettersi i suoi prezzi. Niente pubblicità, niente compromessi. Sono i clienti a cercare lui. In questo c'è un solco profondo tra Pisseri e Vaghi: modi diversi, perfino opposti, di far bene il proprio mestiere".

Alla sua morte nel 1961, il grande fotografo non lascia eredi. Lo studio chiude: Marcello Pisseri, come sarà per Libero Tosi, preferisce far finire con sé la sua arte.

Luigi Vaghi (1882-1967)

Appena terminate le scuole elementari entrò anch'egli, come garzone, nello studio fotografico di Enrico Rastellini. Nel 1898 Ettore Pesci gli offrì l'incarico di direttore del suo studio. Vaghi accettò e rimase con Pesci fino al 1902, quando aprì un proprio studio in via Garibaldi. Nell'ottobre dell'anno successivo aprì con Giuseppe Carra un nuovo studio in via Garibaldi 103, assumendone la direzione tecnica e amministrativa. Arrivarono presto i primi successi, ma i dissensi sul modo di condurre lo studio spinsero il fotografo a rilevare l'"atelier" di Eugenio Fiorentini in via Angelo Mazza; chiamò il nuovo studio "Alla cartolina parigina" e vi sistemò il Carra. Nel 1916 acquistò anche la "Fotografia Moderna" di strada Garibaldi 76, dove chiamò Uberto Branchi come conduttore fotografico. Nel 1917 Carra morì all'età di soli 35 anni nell'ospedale militare e Vaghi liquidò alla moglie la sua quota societaria, proseguendo da solo l'attività.

Nel 1922, battendo altri 18 concorrenti, fu nominato fotografo ufficiale della Casa Reale e negli anni seguenti fotografò anche vari esponenti del governo. Il suo studio era l'unico a Parma ad avere una struttura aziendale vera e propria, paragonabile a quella dei fratelli Alinari, ma la crisi economica iniziata nel 1929 si fece sentire pesantemente, soprattutto quando la Banca Cattolica e la Banca Agraria, presso le quali aveva i depositi, fallirono e ciò fu un duro colpo. Vaghi si riprese e nel 1937, sull'onda dell'espansionismo fascista, tentò l'avventura dell'Africa Orientale Italiana. Si imbarcò a Napoli con diversi collaboratori e ad Asmara fondò la ditta Foto Film, poi Studio Foto Ottica Comm. Luigi Vaghi, che vendeva anche apparecchi radio, grammofoni e dischi. Tornò in Italia nel 1952 e in quell'anno abbandonò la professione in favore del figlio Bruno. Oggi lo Studio Vaghi non esiste più.

Libero Tosi (1902-1988)

Entrò nel mondo della fotografia all'età di 13 anni, facendo apprendistato con il prof. Masetti, direttore della scuola d'arte di Guastalla, dov'era nato, e appassionato di fotografia. Nel 1920 iniziò la sua collaborazione con Borghello, un fotografo di Piacenza che lavorava già con il colore, all'epoca una tecnica pionieristica. Quando Borghello si trasferì a Milano anche Tosi lo seguì nella metropoli lombarda frequentando diversi studi fotografici e nonostante l'intenso lavoro riuscì a frequentare l'Accademia di Brera.

Nel 1930 si trasferì a Parma e aprì uno studio in via Cesare Battisti, chiamandolo "Photorapide", con lo slogan "5 pose, 5 minuti, 5 lire". La consegna rapida delle foto, che sviluppava in un laboratorio al primo piano, era una novità per la piazza di Parma e gli procurò subito un notevole afflusso di clienti. I prezzi praticati dal suo studio divennero oggetto di una polemica da parte di vari fotografi di Parma, tra cui Vaghi, Montacchini, Pisseri e i fratelli Zambini. Tosi però continuò per la sua strada e nel 1954 aprì un nuovo studio nella stessa via, che nel frattempo era divenuta via Mistrali.

Libero Tosi è stato soprattutto un fotografo da studio (dichiarò in un'intervista di non aver mai fatto fotografie in movimento) e per questo motivo fu particolarmente apprezzato anche dalla direzione del Museo di Parma che se ne servì soprattutto per le immagini dei materiali. Fu grande ritrattista e notevole fotografo di monumenti: realizzò fra l'altro una serie di immagini dedicate al Romanico (specialmente di Parma e Modena). Dopo la sua morte, avvenuta a Parma all'età di 86 anni, lo studio di via Mistrali chiuse i battenti e gli eredi donarono al Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma tutte le stampe e i negativi frutto di una vita di lavoro.

Gianni Croce (1896-1981)

Nato a Lodi nel 1896, dopo gli studi tecnici entrò come collaboratore nello studio di Giuseppe Marchi noto esponente della fotografia liberty. Nel 1921 si trasferì a Piacenza dove aprì il proprio studio fotografico e si specializzò in ritratti. Iniziò in questo periodo anche la sua attività di pittore; conobbe e frequentò altri artisti piacentini, legandosi in particolare a Bot, Ricchetti, Arrigoni, Cavaglieri. Attraverso il cognato Giulio Ulisse Arata, architetto e critico d'arte, Croce si inserì ben presto nella "buona società" piacentina, divenendone il ritrattista principe L'attività del suo studio continuò fino al 1976 ma egli proseguirà fino al 1980 a collaborare con i suoi successori Maurizio Cavalloni, oggi curatore dell'Archivio Croce, e Franco Pantaleoni.

Armando Amoretti (1900 ca-1969)

Iniziò a lavorare appena terminata la terza elementare e all'età di tredici anni affiancò il fotografo Ettore Pesci, ma dovette ben presto abbandonare il mezzo fotografico per un incarico in fureria, (durante il servizio militare?). Tra il 1916 e il 1918 lo troviamo in Albania, dove si ammalò di malaria, ma rimane piuttosto vaga la durata della sua permanenza nel territorio balcanico. Terminata la guerra, su consi-

glio del suo medico curante, accettò il trasferimento in Libia: il clima secco avrebbe aiutato il decorso della malattia. Cominciarono ad essergli finalmente riconosciute le sue capacità lavorative e fu inviato quindi come fotografo militare, ma del materiale realizzato rimangono pochissime tracce. Tornato in Italia lavorò qualche mese a fianco del fotografo Pisseri prima di entrare a far parte dello studio Vaghi, un luogo in cui la fotografia era anche politica, in quanto era racconto ufficiale e austero con i ritratti di Casa Savoia, di Benito Mussolini seduto dietro ad una scrivania, dei gerarchi del partito. Quando nel 1922 Luigi Vaghi diventò il fotografo ufficiale della Casa Reale, Armando Amoretti fu inviato nell'Oltretorrente parmense a documentare un momento di resistenza, le barricate. E non è un caso che la data coincida: Luigi Vaghi non si poteva esporre in prima persona nei borghi della città socialista, non poteva immischiarsi nelle vicende di un lotta popolare che tentava di respingere quell'Italo Balbo che poco dopo avrebbe fotografato. Ma non poteva nemmeno perdersi l'*evento*, il classico appuntamento con la Storia, e quindi incaricò Armando, che quei borghi li abitava, li frequentava, e con i quali aveva in comune la stessa tradizione politica.

La collaborazione con lo studio Vaghi proseguì fino al 1938, quando, con l'aiuto dei nonni materni, Armando aprì lo studio fotografico Amoretti in via Cavestro, in seguito gestito dal figlio Giovanni e oggi dai nipoti, specializzandosi nel ritocco fotografico. Un'abitudine professionale che segnò anche fisicamente gli strumenti del suo lavoro: le mani. Ricorda il figlio Giovanni, anch'egli per lunghi anni fotografo a servizio della Soprintendenza, che il padre Armando aveva le punte delle dita segnate dalle schegge di grafite che lasciavano un pigmento scuro, quasi un segno di riconoscimento, un'eredità del mestiere.

NOTE

[1] 1765-1833. La famosa immagine *Vista dalla finestra*, risale al 1826.

[2] Promuoverà, tra l'altro, la creazione, nel 1907, del Gabinetto Fotografico Nazionale.

[3] Parma 1798 - Portici 1854. Dal 1819 a Parigi, apprende l'arte dell'incisione, ma segue informalmente anche numerose lezioni all'École polytechnique. Nominato professore di fisica teorico-pratica presso l'Università di Parma nel 1824, nel 1830 è costretto all'esilio a Firenze per aver manifestato pubblicamente il suo compiacimento per la cacciata di Carlo X. Dopo un breve rientro a Parma, si rifugia a Ginevra e poi ancora a Parigi, dove sviluppa le sue ricerche. Tornato in Italia nel 1837, grazie ai favori di Alexander von Humboldt e François Arago, Ferdinando II lo vuole come professore di fisica all'Università di Napoli, direttore del Conservatorio di arti e mestieri e, dal 1847, dell'Osservatorio Vesuviano. Destituito da tutte le sue cariche a seguito della sua partecipazione ai moti del 1848, muore di colera nella sua casa di Portici nel 1854.

[4] Rosati 2003, pp. 208-211.

[5] Pallastrelli 1864, tav. IIII

[6] Tra il materiale fotografico di acquisizione recente donato dagli eredi del Marchese Maurizio Corradi Cervi.

[7] Lo strato di legante tra il supporto e l'immagine è cambiato negli anni: si iniziò ad usare la gelatina intorno al 1871; prima e insieme ad essa si utilizzarono anche albumina e collodio, mentre la gomma arabica fece il suo ingresso solo nel 1930.

[8] Museo Pigorini Roma Archivio Fotografico, serie A/P 896 a-b, 897 a-b, 898 a-b, C/P 420

[9] Bernabò Brea, Mutti 1994, pp. 384-386 (Scheda di Elizabeth Jane Shepherd).

[10] Museo Pigorini Roma Archivio Fotografico, serie A/P 894 (contrafforte dell'argine della terramare) e 895 (veduta della palafitta dell'area g,h,i,l)

[11] Bernabò Brea, Mutti 1994, p. 308 (Scheda di Elizabeth Jane Shepherd)

[12] La Shepherd individua in Pesci il fotografo attivo a Roma nel 1895-96 con sede in via Leutari 20; potrebbe invece trattarsi di Ettore Pesci (Parma 1817-1932), attivo tra il 1898 e il 1926 con studio a Parma in Strada Garibaldi 81. Figlio di Oreste, iniziò a collaborare con Carlo Grolli finché rilevò lo studio di Rastellini e Lottici. Fu fotografo di artisti del Teatro Regio e ritrattista di bambini; in una pubblicità apparsa nel 1899 su «Rèclames» afferma di lavorare con qualunque sistema. http://www.parmaelasuastoria.it/ita/Fotografi%20e%20fotografia%20a%20Parma.aspx?idMostra=30&idNode=199

[13] Marcello Pisseri, 1882-1961.

[14] George Eastman, che cominciò ad occuparsi di fotografia nel 1878, realizzò la prima macchina fotografica nel 1888, inventando il famoso marchio "Kodak": doveva essere un nome facile da sillabare e da pronunciare in tutte le lingue del mondo. A tale proposito egli affermerà che la K, iniziale del cognome di sua madre, era sempre stata la sua lettera preferita e che aveva provato a coniare diversi marchi tutti inizianti e terminanti con K.

[15] La Gandolfi, fondata da Luigi Gandolfi nel 1885, è una società che ha realizzato per molti anni fotocamere di grande formato in stile tradizionale, con legno e ottone. Recentemente la produzione si è modernizzata, mettendo sul mercato versioni più moderne, ancora di grande formato, ma utilizzando materiali e tecniche all'avanguardia. Si tratta di uno dei più antichi produttori di macchine fotografiche ancora esistenti.

[16] Il Museo di Parma era nato nel 1760 per volere del duca don Filippo di Borbone e del suo primo ministro Moreau de Saint Mery al fine di accogliere i materiali provenienti dallo scavo della città romana di Veleia in Val Chero (PC). Ebbe pertanto "giurisdizione" su entrambe le province.

[17] Per esempio il "tesoro del Regio" ritrovato nel 1821 a Parma durante la costruzione del Teatro Regio, o il corredo della "tomba di Fraore".

[18] Solo alcune hanno la dicitura "foto Pisseri".

[19] Sono ad esempio inventariati nel registro del materiale fotografico a Parma numerosi negativi b/n formato 6x9 che documentano i lavori del 1936.

[20] Marini Calvani 1990, Schedario Topografico, schede PC 01.01.052-058. Non si è trovata traccia di questi interventi all'interno dell'archivio topografico.

[21] Marini Calvani 1990, Schedario Topografico, schede PC 01.01.080-085. Anche di questo ritrovamento restano solo le immagini.

[22] È assente una qualsiasi documentazione scritta.

[23] Corradi Cervi 1938, pp. 19-22; Catarsi 2009, pp. 446-47.

[24] Oggi depositati presso il Museo Diocesano realizzato in occasione del grande Giubileo del 2000 (Bianchi, Catarsi Dall'Aglio 2004, pp. 30-33.

[25] Le immagini, realizzate dallo Studio Vaghi, furono donate al Monaco dal geom. Umberto Piccoli della Direzione Lavori (MANPR Archivio Topografico PR/1: la nota a corredo delle immagini parla di 4 foto)

[26] Corradi Cervi 1950, pp. 7-20 (le foto di scavo sono della Ditta cav. Pisseri, eccetto una dello stesso Monaco); Monaco 1957, pp. 231-240; Monaco 1957, pp. 240-250; Monaco 1957, pp. 250-251; Corradi Cervi 1957, pp. 259-266.

[27] MANPR, Archivio Topografico PR/1, lettera Monaco del 25 gennaio 1953.
[28] MANPR, Archivio Topografico PR/1, lettera Monaco del 3 gennaio 1953.
[29] Per le considerazioni sul castelliere e la sua reale datazione, formulata dopo gli scavi condotti dalla Soprintendenza negli anni '90 del secolo scorso, si rimanda a CATARSI 2012, pp. 81-86.
[30] MONACO 1950-51, p. 41.
[31] MANPR, Archivio Topografico, PR/5. Dei ritrovamenti fu data notizia l'anno successivo (BANZOLA 1960, pp. 8-9).
[32] MANPR, Archivio Topografico, PR/7. La descrizione è rintracciabile sul retro delle immagini.
[33] L'Hasselblad era stata fondata nel 1841 come società di commercio e nel 1890 aveva cominciato a distribuire i prodotti fotografici della Eastman Kodak e dell'italiana Murer & Duroni, fondata a Milano nel 1892 dagli eredi del fotografo dagherotipista e pioniere della fotografia, Alessandro Duroni (1807-1870). Nel 1957 la Hasselblad abbandonò l'otturatore sul piano focale per una soluzione che prevedeva che ogni obiettivo fosse dotato di un proprio otturatore centrale a lamelle: nacque così la 500C.
[34] La pellicola avvolta su rocchetto in plastica, non perforata e con carta protettiva sul dorso, era conosciuta come formato universale o 6x6 o "medio formato", tipico delle fotocamere professionali SLR come l'Hasselblad; a seconda della macchina usata poteva fornire fotogrammi 6×4,5 (55×41 mm); 6×6 (55×55 mm); 6×7 (55×65 mm); 6×8; 6×9 nonché i panoramici 6×12 e 6×17.
[35] MANPR, Archivio Topografico, PR/13.
[36] MANPR, Archivio Topografico, PR/11.
[37] Sull'andamento del circuito murario cittadino con particolare riferimento al settore settentrionale di essi si veda BIANCHI, CATARSI DALL'AGLIO 2004, pp. 62, 67-69.
[38] MANPR, Archivio Topografico, PR/14.
[39] MANPR, Archivio Topografico, PR/15.
[40] MANPR, Archivio Topografico, PR/19.
[41] MANPR, Archivio Topografico, PR/18.
[42] MANPR, Archivio Topografico, PR/21. Dalla relazione della dott. Mirella Marini Calvani.
[43] La Compagnia Generale Riprese Aeree è azienda leader in Italia ed Europa nel settore della fotogrammetria e del telerilevamento. Presente sul mercato italiano dal 1969 con sede a Parma ha collaborato spesso in passato col Museo a titolo gratuito grazie alla gentilezza e disponibilità del suo fondatore, il comm. Licinio Ferretti.
[44] I mezzi sono messi a disposizione dal Gruppo Elicotteristi dei Carabinieri di Forlì.
[45] UCCELLI 2011, p. 6.
[46] UCCELLI 2011, p. 6.

BIBLIOGRAFIA

http://www.parmaelasuastoria.it/ita/Fotografi%20e%20fotografia%20a%20Parma.aspx?idMostra=30&idNode=199

BANZOLA V. 1960 – *La nuova sede dell'Agenzia di città n° 1 della Cassa di Risparmio di Parma*, "Bollettino Tecnico Ingegneri Architetti", 1, 1, pp. 6-12.

BERNABÒ BREA M., MUTTI A. (a cura di) 1994 – *"... Le terremare si scavano per concimare i prati...". La nascita dell'archeologia preistorica a Parma nella seconda metà dell'Ottocento*, Catalogo della Mostra (Parma, 12 maggio – 30 novembre 1994), Parma, pp. 384-386.

BIANCHI A., CATARSI DALL'AGLIO M. (a cura di) 2004 – *Il Museo Diocesano di Parma*, Parma.

CATARSI M. 2009 – *Parma romana. Il contributo dell'archeologia*, in *Storia di Parma*, II, *Parma romana*, a cura di D. VERA, Parma, pp. 367-553.

CATARSI M. (a cura di) 2012 – *Giace sepolta la Città d'Umbrìa il più gran tesor che al mondo sia*, Riccò di Fornovo Taro (PR).

CORRADI CERVI M. 1938 – *Nuovi contributi alla topografia di Parma romana imperiale*, "Archivio Storico per le Province Parmensi", s. 3, vol. 3, tomo 1, pp. 5-24.

CORRADI CERVI M. 1950 – *PARMA - Rinvenimenti romani e medioevali durante i lavori di fognatura e di ricostruzione edilizia cittadina (1946-1947)*, "Notizie degli scavi di Antichità", pp. 7-20.

CORRADI CERVI M. 1957 – *PARMA – rinvenimenti romami e medievali in città (1948-1950)* "Notizie degli scavi di Antichità", pp. 259-266.

MARINI CALVANI M. 1990 – *Archeologia. Schedario Topografico, schede PC 01.01.080-085*, in *Storia di Piacenza, dalle origini all'anno 1000*, vol. 1, parte 2, a cura di F. GHIZZONI, Piacenza, pp. 17-18.

MONACO G. 1950-51 – *La Valle Trebbia nell'età preistorica*, "Comitato di Studi Preistorici dell'Emilia Occidentale", Quaderno n. 2, pp. 38-41.

MONACO G. 1957 – *PARMA - Rinvenimenti nel centro della città romana (piazza Garibaldi) nel 1948*, "Notizie degli scavi di Antichità", s. 8, vol. 11, pp. 231-240.

MONACO G. 1957 – *PARMA - Rinvenimenti romani e medievali dal 1950 al 1956*, "Notizie degli scavi di Antichità", pp. 240-250;

MONACO G., 1957 – *PARMA (borgo della Posta) - Tomba longobarda con oreficerie*, "Notizie degli scavi di Antichità", pp. 250-251;

ROSATI R. 2003 – *Dagherrotipia a Parma*, in *L'Italia d'Argento. 1839/1859. Storia del dagherrotipo in Italia*, a cura di F.M. SONETTI e M. MAFFIOLI, Firenze, pp. 207-2014.

UCCELLI G. 2011 – *Nota biografica*, in *Marcello Pisseri*, a cura di R. ROSATI, Parma, pp. 5-7.

Riassunto

L'archivio Fotografico del Museo Archeologico Nazionale di Parma, fondato nel 1760 e oggi facente parte del Complesso Monumentale della Pilotta, ha una dotazione di circa 150.000 scatti tra lastre in vetro, pellicole b/n e a colori, diapositive. A queste vanno aggiunte le immagini digitali, le fotogrammetrie, le foto aeree relative ad alcuni siti archeologici del territorio.
Già i primi scatti portavano la firma di fotografi professionisti come Marcello Pisseri o Luigi Vaghi, che operavano in città con i loro studi e che misero le loro arte al servizio della Soprintendenza; diversamente da oggi poche o quasi nulle erano, all'inizio, le foto scattate dall'archeologo: spesso privo di apparecchio fotografico, si limitava a schizzi e disegni.
Un lungo tragitto è stato fatto, dalle immagini di Città d'Umbrìa e della Terramare del Castellazzo di Fontanellato, a quelle odierne, sempre alla ricerca di una migliore documentazione.

Parole chiave: 1861 Città d'Umbrìa; lastre gelatina d'argento; materiali; scavi; Parma e Piacenza; 1957-68 prime immagini a colori.

Abstract: The archaeological investigation through the photographic archive images of the National Archaeological Museum of Parma

The Photo Archive of the National Archaeological Museum of Parma, has today a budget of about 150,000 shots between glass plates, films b / w and color slides. Added to this are the digital images, photogrammetry, aerial photos to some archaeological sites in the area.
Already the first shots were signed by professional photographers as Marcello Pisseri or Luigi Vaghi, who operated in cities with their studies and put their art at the service of the Superintendent; unlike today little or almost nil were, at first, the photos taken by the archaeologist: often no camera, merely sketches and drawings.
A long way has been done, by the images of Umbrìa and the City of Castellazzo Earthsea of Fontanellato, to those of today, always looking for better documentation.

Keywords: 1861 City of Umbrìa; sheets gelatin silver; materials; excavations; Parma and Piacenza; 1957-68 first color images.

Manuela Catarsi _ già Soprintendenza Archeologia dell'Emilia-Romagna
manpr.catarsi@libero.it

Patrizia Raggio _ Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle Province di Parma e Piacenza
patrizia.raggio@beniculturali.it

LA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA D'ARCHIVIO COME SUPPORTO PER LA RICOSTRUZIONE DELLE VICENDE DEI MONUMENTI ARCHEOLOGICI: IL CASO DI *VELEIA*

Eugenio *TAMBURRINO*

Introduzione

La comparsa dello strumento fotografico rappresentò una svolta nel mondo dell'archeologia e dei beni archeologici; purtuttavia, fino ad anni relativamente recenti l'uso di tale *medium* per la documentazione del progressivo avanzamento dei lavori di scavo e di restauro fu – a quanto consta a chi scrive – limitato ad alcuni, notevoli, esempi [1]. Le cause di una tale tendenza possono essere molteplici ed affondano le proprie radici in fattori tanto economici – visto l'elevato costo che la documentazione fotografica ha avuto fino a pochi decenni fa – quanto culturali, poiché si prediligevano altre forme documentative, anche di carattere fotografico, rispetto alla costante e diacronica ripresa delle progressive fasi dei lavori. A titolo di esempio, molte furono e rappresentazioni quasi "di genere" degli scavatori insieme agli operai od ai reperti notevoli dello scavo, oppure dei soli ritrovamenti ritratti sincronicamente, senza alcuna attenzione ai momenti ed ai luoghi di ritrovamento [2].

In un contesto come questo, risultano di molta utilità – parallelamente a quelle "ufficiali" scattate a cura degli scavatori o degli enti cui essi appartenevano od erano legati – le riprese fotografiche opere di privati o in seguito confluite in archivi privati. L'analisi di queste testimonianze, che possono essere di varia origine [3], può venire in supporto dei ricercatori per colmare alcune lacune nella documentazione degli interventi, operazione altrimenti impossibile.

È questo il caso di *Veleia*, sito prima ligure e poi romano situato in provincia di Piacenza, che ha vissuto una lunga storia di scavo e di interventi – anche invasivi – di restauro a partire dal 1747 fino ai giorni nostri. In particolare, il mezzo fotografico risulta fondamentale nell'analisi delle modificazioni intervenute nei confronti del sito veleiate durante l'ultimo secolo di restauri, spesso altrimenti scarsamente o per nulla documentati.

Veleia: note per una breve storia degli scavi

La scoperta del sito veleiate si deve al fortuito rinvenimento, avvenuto nel 1747 nel campo a valle della pieve di Macinesso, nelle colline piacentine, di quella che verrà poi acclarata come la più grande iscrizione bronzea del mondo romano, la *Tabula alimentaria* veleiate. Di lì in avanti prese inizio una lunga trattativa diplomatica con cui i diversi stati del tempo si contesero la proprietà della *tabula*, che trovò soluzione solo nel 1760 con l'acquisto del reperto da parte del Duca di Parma, Filippo I. In cambio i detentori dell'iscrizione, i canonici Domenico Roncovieri e Antonio Costa ottennero un cospicuo indennizzo in denaro; in aggiunta a ciò, al Costa vennero concesse – non prima di aver dato prova di conoscenze antichistiche con la prima edizione di un'altra iscrizione veleiate, la *Lex Rubria de Gallia Cisalpina* – le patenti di "Prefetto e Direttore de' Musei e di tutte le Antichità de' Reali Stati Parmensi", che gli assicurava la direzione del Museo di Antichità di Parma, appena fondato dal Duca. Nello stesso anno, nel mese di aprile, erano intanto state intraprese le prime escavazioni, dirette proprio dal Costa, nel sito veleiate [4].

Questo primo periodo di scavo durò dal 1760 al 1765 e vide anche il primo avvicendamento alla direzione: nel 1763 il Costa, da sempre poco considerato nell'ambiente culturale europeo, venne sostituito dal più illustre Antonio Paciaudi, religioso teatino, che assunse la direzione degli scavi e consolidò un rapporto – comunque già in essere – con il famoso antiquario francese Conte Caylus. Egli offrì ben volentieri la sua consulenza per via epistolare, sperando di ottenere, come poi avvenne, dei materiali veleiati da analizzare e utilizzare nella sua opera principale, le *Recueil d'antiquités égyptiennes étrusques grecques et romaines*. Lo studioso transalpino aveva infatti tentato più volte in passato di ottenere – senza esito – dei reperti di provenienza vesuviana per la sua fatica editoriale. Durante questo primo periodo di scavo venne portata alla luce la quasi totalità dell'impianto urbano ancora oggi visibile, comprendente la zona centrale del Foro e le terrazze immediatamente a monte e a valle dello stesso, oltre alla zona residenziale "a mezogiorno della strada della Chiesa", con la vicina struttura circolare e il supposto impianto termale meridionale [5].

Nel 1765, a causa della morte di Filippo I e dell'ascesa al trono del figlio Ferdinando I, si ebbe l'allontanamento, voluto dalla nuova Duchessa Maria Amalia di Asburgo–Lorena, del ministro Du Tillot, vero e proprio 'nume tutelare' degli scavi veleiati.

Come diretta conseguenza, e pure su consiglio dello stesso Paciaudi che non vedeva utilità a continuare gli scavi, le operazioni nel sito di *Veleia* cessarono. Nel contempo, padre Paciaudi – che a suo tempo aveva sostituito Antonio Costa in tutti i suoi incarichi – fu esentato dalla Direzione dei Musei e delle Antichità, sostituito dal rivale di sempre padre Andrea Mazza e costretto all'esilio volontario. Solo nel 1776, sotto gli auspici di Ferdinando I – finalmente uscito dal cono d'ombra della moglie

e della madre, in cui l'aveva relegato la giovane età –, ripresero gli scavi a *Veleia*. Essi iniziarono subito con dei fortunati ritrovamenti, soprattutto di bronzistica di pregio. Richiamato a Parma, il Paciaudi nel 1778 assunse nuovamente la direzione degli scavi, che si concentrarono su una migliore definizione della pianta degli edifici abitativi centrali, nei pressi della *Domus* del Cinghiale, e del quartiere abitativo meridionale. Fu in questo periodo che, complici le deformazioni subite dagli edifici durante gli anni di completo abbandono del sito, si poterono notare le prime modificazione alle planimetrie delle strutture rilevate. Per disdetta, gli scavi che così fortunatamente avevano restituito una grande messe di reperti nei primi anni di riapertura, non furono in seguito più forieri di buone notizie e nel 1781 ne venne decretata la nuova chiusura.

Si dovrà attendere l'avvento del secondo decennio dell'Ottocento per vedere l'inizio di un nuovo periodo di operazioni sul campo in ambito veleiate. Sotto la direzione di Pietro De Lama, Direttore del Museo di Parma e continuatore dell'opera di Michele Lopez, e con il favore della nuova Duchessa, Maria Luigia, insediata a Parma dal Congresso di Vienna, iniziarono nuove attività che avevano come fulcro *Veleia*. Esse furono innanzitutto editoriali, tanto che si scatenò una vera e propria gara tra l'architetto faentino Giovanni Antolini e quello cremonese Luigi Voghera, per pubblicare il primo resoconto a stampa degli scavi. Furono però soprattutto iniziative sul campo, con l'intenzione di restaurare riportando al nuovo, anche con pesanti interpretazioni e manipolazioni, gli edifici scavati. Anche in questo caso i protagonisti della vicenda, oltre che di un carteggio [6] a tratti infuocato, sono l'Antolini e il Voghera [7]. Se gli interventi nel sito di *Veleia* di quest'ultimo sono discreti e poco invasivi, quelli dell'Antolini, sia progettati sia messi in pratica, si contraddistinguono per le numerose modifiche da apportare alle piante degli edifici, talvolta con vere e proprie invenzioni rispetto alla pianta originaria [8].

Dopo questa parentesi, il silenzio scese di nuovo su *Veleia* fino all'inizio della stagione post-unitaria e alla Direzione degli scavi di Giovanni Mariotti. Egli, pur richiedendo più volte al Ministero romano di affidare la direzione degli scavi a qualcuno che non peccasse come lui di inesperienza causata dalla giovane età, portò alla luce nel 1876 la necropoli della fase preromana, appartenente ai popoli liguri [9]. Fu questa una scoperta epocale per il sito veleiate, che portava conferme materiali agli scritti pliniani; tuttavia la *curiositas* che ne derivò, che mirava al ritrovamento del primo nucleo abitativo di fase ligure, deve – a tutt'oggi – ancora essere soddisfatta.

Con l'inizio della prima guerra mondiale le ricerche veleiati si arenarono di nuovo, fino all'arrivo a *Veleia*, negli anni Trenta del Novecento, del giovane funzionario archeologico cui era stata affidata l'area, il napoletano Giorgio Monaco. Egli, sfruttando il forte valore propagandistico che il regime fascista aveva assegnato alle antichità romane, riuscì a riportare l'attenzione della comunità scientifica su *Veleia* e – forte dei finanziamenti dell'Ente Provinciale per il Turismo diretto dal conte Anguissola prima e durante della guerra e da Grandi e Ambrogio dopo – promosse e diresse una serie di indagini e di restauri che si protrassero fino agli anni Sessanta del Novecento [10].

Furono proprio tali interventi che diedero a *Veleia* l'aspetto che ancor oggi mostra al pubblico. In particolare, negli anni 1942-1943, in pieno conflitto mondiale, Monaco, con l'ausilio del custode Marzoli, portò avanti una regolare serie di esplorazioni archeologiche nell'area del cosiddetto 'Anfiteatro' e del Foro. Nel dopoguerra iniziò invece una sistematica campagna di restauri conservativi dei monumenti, danneggiati non tanto dall'evento bellico quanto dall'instabile geologia del posto, che portò quindi al consolidamento di quasi tutti gli edifici veleiati, spesso con l'utilizzo di cemento accompagnato a materiali romani di recupero, o all'anastilosi di molti monumenti, specialmente nell'area forense [11].

Il seguito della storia, con l'avvento alla direzione dell'area archeologica di Mirella Marini Calvani, che si occupò del sito fino al 2001, è vicenda quasi contemporanea. Riprendendo il lavoro già iniziato dal Frova, la Calvani intraprese nuovi scavi che permisero di riconoscere, specialmente nell'angolo nordoccidentale della platea forense, non meno di cinque orizzonti cronologici e di altrettante fasi costruttive [12]. In anni recenti [13], dopo quasi quindici anni di sospensione dei lavori archeologici a *Veleia*, si è provveduto, ad opera di Monica Miari, allo scavo della *domus* del quartiere abitativo nord-orientale, al fine di verificare i dati di scavo sette-ottocenteschi soprattutto in relazione agli aspetti planimetrici ed interpretativi [14].

La fotografia come strumento di documentazione della storia del sito di *Veleia*

Risulta, quindi, evidente come non si possa sottostimare il ruolo che gli eventi storici, che condizionarono gli scavi archeologici e la temperie culturale in cui essi si svilupparono, ebbero sulla documentazione di cui noi ora siamo in possesso: se gli scavi furono, infatti, nelle loro prime fasi, fortemente orientati alla ricerca di oggetti e strutture 'di valore', utili alla legittimazione della corte promotrice delle operazioni e – tramite ciò – alla conferma dei fondi per la ricerca archeologica, ugualmente la documentazione delle operazioni risentì di tale impostazione, registrando solo i rinvenimenti giudicati di maggior prestigio. Allo stesso tempo, molto spesso manca una precisa relazione topografica tra i diversi oggetti ed il loro luogo di rinvenimento, a causa di elenchi di reperti ritrovati nello stesso giorno, spesso provenienti da aree diverse del sito. Un grosso impatto lo hanno avuto anche le vicende della documentazione stessa, smembrata nella sua completezza ed attualmente divisa tra Enti ed Istituzioni statali [15], pubbliche [16] e private [17].

In un contesto come quello veleiate, ricco di stravolgimenti spesso poco e male documentati, lo strumento

Fig. 1. Lastra in vetro raffigurante la parte sud-orientale del sito archeologico di *Veleia* (Anno 1870 circa, Archivio Fotografico «Fotocroce» – Museo per la Fotografia e la Comunicazione Visiva – Piacenza).

Fig. 2. Lastra in vetro raffigurante il Foro veleiate dall'area Nord del sito (Anno 1870 circa, Archivio Fotografico «Fotocroce» – Museo per la Fotografia e la Comunicazione Visiva – Piacenza).

della fotografia d'archivio risulta quindi fondamentale per l'analisi dei cambiamenti intervenuti ai monumenti ed all'ambiente del sito nel corso – per lo meno – degli anni tra la fine del diciannovesimo secolo ed i giorni nostri. Ciò è reso possibile anche dal fatto che fin dalla fine dell'Ottocento *Veleia* divenne un punto fermo dell'immaginario comune degli abitanti della zona, eruditi o meno, che la elessero a meta privilegiata di gite domenicali e scampagnate. Fu questo che permise la costituzione di una messe di immagini risultante dalla documentazione di viaggi e 'gite veleiati' [18], oltre che dall'interesse di alcuni singoli cittadini per i resti dell'abitato romano. Molte delle immagini d'archivio privato disponibili su *Veleia* sono oggigiorno conservate presso l'Archivio Fotografico «Fotocroce» – Museo per la Fotografia e la Comunicazione Visiva di Piacenza. Tale istituzione, nata per impulso del fotografo futurista Gianni Croce [19], di natali lombardi, ma piacentino di adozione, conserva fondi fotografici di molti autori [20] e copre così buona parte della vita del centro piacentino e della sua provincia a partire dalla fine del diciannovesimo secolo per arrivare ai giorni nostri. Grazie a queste testimonianze – che procedono parallele alla documentazione ufficiale, contribuendo talvolta a colmarne alcune lacune – possiamo delineare l'evoluzione di alcune delle zone nevralgiche del centro veleiate.

È quindi possibile tratteggiare innanzitutto l'aspetto generale del sito archeologico alla fine dell'Ottocento: in due lastre fotografiche [21] l'area appare fortemente dedita all'agricoltura e tale attività non risulta confinata al di fuori dell'area archeologica, ma anzi ne entra a far parte, con i covoni di fieno posizionati tra le colonne del Foro cittadino e nel quartiere abitativo orientale (figg. 1-2). Lo stesso Foro poi, appare molto diverso dalla conformazione attuale, debitrice – come si vedrà – verso i restauri promossi negli anni Cinquanta da parte dell'Ente Turistico Provinciale di Piacenza. Nelle riprese fotografiche ottocentesche la pavimentazione della platea forense appare lacunosa di alcune lastre e le colonne non ancora ricostruite, eccezion fatta per alcuni pezzi sovrapposti l'un l'altro, peraltro senza una apparente coerenza. Il Foro sarà, anche in seguito, uno dei soggetti preferiti per le riprese fotografiche, probabilmente perché percepito dai visitatori, sempre più numerosi, come vero e proprio nucleo rappresentativo dell'insediamento veleiate. Non a caso esso compare anche in una ripresa fotografica, probabilmente da attribuire a Giulio Milani [22], scattata ad alcuni esponenti della borghesia piacentina in gita a *Veleia* nel 1899. A causa della moltitudine di persone presenti nella ripresa, non è possibile definire con maggior precisione lo stato dei resti archeologici, ma sicuramente si percepisce il coinvolgimento che l'abitato romano suscitava nella popolazione locale (fig. 3). Maggior fortuna si ha grazie ad altre due riprese fotografiche, riconducibili allo stesso torno di anni: in una prima foto (fig. 4), il Foro viene inquadrato dalle terme cittadine e si

Fig. 3. Gruppo di 'gitanti' a *Veleia* ripresi a fine Ottocento (1899) dal fotografo Giulio Milani (Archivio Fotografico «Fotocroce» – Museo per la Fotografia e la Comunicazione Visiva – Piacenza).

Fig. 4. Area forense di *Veleia* ripreso dal quartiere termale (Anno 1899, fotografo Giulio Milani, Archivio Fotografico «Fotocroce» – Museo per la Fotografia e la Comunicazione Visiva – Piacenza).

Fig. 5. Basilica e area Sud degli scavi (Anno 1899, fotografo Giulio Milani, Archivio Fotografico «Fotocroce» – Museo per la Fotografia e la Comunicazione Visiva – Piacenza).

evidenzia una manutenzione del sito sicuramente meno curata – benché siano assenti i covoni di paglia notati in precedenza – ed è così possibile apprezzare l'esistenza di alcuni edifici di servizio nell'area ad Occidente della piazza; strutture simili compaiono, peraltro, anche a nord-est del Foro, come evidenziato da un'altra ripresa fotografica (fig. 5), riportante la didascalia manoscritta «La chiesa ed il campo degli scavi». Da un'ulteriore fotografia, sempre opera del Milani e riferibile agli ultimi anni del XIX secolo (fig. 6), è possibile definire l'esatta ampiezza della lacuna nella pavimentazione della platea forense, e sono ben visibili i resti delle basi dei monumenti onorari, che furono poi ripristinate con i restauri successivi, su tutte quella di Vespasiano [23]. Anche negli anni successivi il Foro rimase il primo polo di attrazione dell'attenzione dei visitatori, come testimoniato anche da una foto – conservata presso il fondo fotografico dell'Archivio di Stato di Piacenza, a cui si rimanda – collocabile a metà degli anni Venti del Novecento, che raffigura i partecipanti ad una gita veleiate probabilmente promossa dalle autorità fasciste, viste le divise indossate da alcuni partecipanti [24]. La ripresa fotografica vede i gitanti schierati lungo il lato corto settentrionale del Foro, a coprire buona parte dei resti architettonici delle strutture forensi.

La documentazione fotografica successiva, ben più ampia, relativa al Foro veleiate si colloca negli anni Cinquanta del secolo scorso, una volta terminati i lavori di ristrutturazione che coinvolsero l'intero sito, modificandone e sconvolgendone la fisionomia in maniera definitiva. Tali operazioni furono promosse tra il 1952 ed il 1958 dall'Ente Provinciale per il Turismo (E.P.T.) guidato da Aldo Ambrogio, che affidò la progettazione all'arch. Pietro Berzolla con la supervisione archeologica di Giorgio Monaco, allora direttore del Museo Archeologico di Parma e funzionario della Soprintendenza alle Antichità dell'Emilia Romagna con competenza sull'area di *Veleia*. Per quanto riguarda il Foro, gli interventi di quest'epoca

Fig. 6. Foro di *Veleia* ripreso dalla Basilica posta a meridione dell'area forense (Anno 1899, fotografo Giulio Milani, Archivio Fotografico «Fotocroce» – Museo per la Fotografia e la Comunicazione Visiva – Piacenza).

Fig. 7. Visita agli scavi veleiati, presso le strutture a Nord del Foro, dopo le operazioni di restauro degli anni Cinquanta. Nel gruppo ripreso si riconoscono Giorgio Monaco, Aldo Ambrogio e Pietro Berzolla (fotografo Gianni Croce, Archivio Fotografico «Fotocroce» – Museo per la Fotografia e la Comunicazione Visiva – Piacenza).

Fig. 8. Gruppo in visita agli scavi dopo i restauri degli anni Cinquanta. Nel gruppo ripreso si riconoscono Giorgio Monaco, Aldo Ambrogio e Pietro Berzolla, sullo sfondo si le colonne frutto dell'anastilosi e l'*Antiquarium* appena costruito (Fotografo Gianni Croce, Archivio Fotografico «Fotocroce» – Museo per la Fotografia e la Comunicazione Visiva – Piacenza).

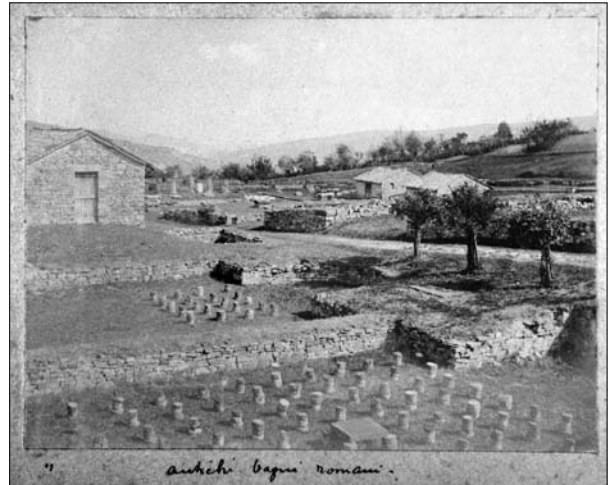



Fig. 9. Impianto termale ripreso a fine Ottocento (Anno 1899, fotografo Giulio Milani, Archivio Fotografico «Fotocroce» – Museo per la Fotografia e la Comunicazione Visiva – Piacenza).

portarono alla ricostruzione [25] delle colonne del porticato e delle basi onorarie, ma anche alla completa ripavimentazione della platea. Parallelamente si procedette al consolidamento – talvolta anche invasivo – e, se necessario, al ripristino delle altre strutture del sito oltre alla costruzione di un *Antiquarium* in cui poter esporre copia dei reperti notevoli veleiati, i cui originali vennero mantenuti al Museo Archeologico di Parma. Come in una storia per immagini, possiamo immergerci in questa fase della (nuova) vita di *Veleia* grazie alle riprese fotografiche di Gianni Croce, che riprende un'ispezione al sito condotta da Pietro Berzolla, Aldo Ambrogio e Giorgio Monaco insieme ad alcuni maggiorenti della cultura piacentina. Vi si può quindi vedere (fig. 7) il gruppo disposto davanti alle strutture a nord del Foro, consolidate con laterizi moderni ed alle cui spalle si ergono le colonne rialzate di fresco grazie all'uso di laterizi curvi, fatti fabbricare appositamente dal Berzolla. Grazie ad un'altra foto è possibile notare l'*Antiquarium* appena costruito, con il Foro completamente visibile da sud, così come i restauri intervenuti sulla basilica e la relativa fontana (fig. 8).

Ugualmente, la storia dell'impianto termale cittadino, situato a sud-ovest dell'area forense, appare molto articolata, ma – al tempo stesso – ben documentata nelle fotografie d'archivio. La prima ripresa delle terme (fig. 9) è opera del Milani, e risale proprio al 1899: si può apprezzare la presenza della struttura, impostata sopra alcuni resti dell'impianto termale stesso, costruita a settentrione della vasca del *frigidarium*, la tessitura muraria in cui si può notare l'assenza apparente di legante e l'esistenza *in situ* delle *pilae* della pavimentazione, anche se queste

Fig. 10. Particolare delle *pilae* della pavimentazione a *suspensurae* del *calidarium* del quartiere termale (Anno 1931, fotografo Lorenzo Berti, Archivio Fotografico «Fotocroce» – Museo per la Fotografia e la Comunicazione Visiva – Piacenza).

Fig. 11. Impianto termale ripreso da Ovest dopo i lavori di restauro degli anni Cinquanta (Fotografo Gianni Croce, Archivio Fotografico «Fotocroce» – Museo per la Fotografia e la Comunicazione Visiva – Piacenza).

Fig. 12. Cosiddetto "Anfiteatro" durante i lavori di demolizione e ricostruzione della semiellissi Sud (Fotografo Gianni Croce, Archivio Fotografico «Fotocroce» – Museo per la Fotografia e la Comunicazione Visiva – Piacenza).

Fig. 13. Cosiddetto 'Anfiteatro' durante i lavori di demolizione e ricostruzione della semiellissi Sud; fotografia scattata durante una visita al cantiere (Archivio Fotografico «Fotocroce» – Museo per la Fotografia e la Comunicazione Visiva – Piacenza).

potevano essere un'eredità delle campagne di studio e di scavo sette-ottocentesche. La stessa struttura a *suspensurae* è raffigurata in una successiva fotografia, opera di Lorenzo Berti e datata al 1931 (fig. 10). Gli stravolgimenti dei restauri degli anni Cinquanta del Novecento non risparmiarono nemmeno il quartiere termale, come risulta evidente da una ripresa di Gianni Croce (fig. 11). Particolarmente visibile, grazie alla testimonianza fotografica, risulta la cementificazione del fondo pavimentale degli ambienti del *tepidarium* e del *calidarium*, su cui furono erette nuovamente le *pilae*, sopra le quali vennero posizionati alcuni laterizi. Allo stesso modo, vi furono degli interventi di consolidamento [26] sui paramenti murari e del fondo della vasca del *frigidarium*. La documentazione fotografica risulta uno strumento di fondamentale importanza nella ricostruzione dello sviluppo dei lavori di restauro intercorsi nel sito di *Veleia* durante l'ultimo secolo: in particolare, la testimonianza visiva agevola di molto la comprensione, come si vedrà più avanti con il caso dell'Anfiteatro, della reale incidenza di tali opere sulla storia dei monumenti veleiati. Anche gli interventi degli anni Cinquanta del Novecento, infatti, presentano un alto livello di invasività [27] – che mina la percezione stessa dell'aspetto che il sito doveva avere precedentemente ad essi – ed un contemporaneo basso (quando non nullo) apparato documentativo.

La fotografia storica come strumento di ricerca: l'esempio del cosiddetto "anfiteatro"

La struttura, posta a monte dell'abitato, che è stata variamente interpretata come una struttura idraulica, fosse essa una cisterna o un *castellum aquae*, o appunto come un anfiteatro [28]. Anche alcune tra le più recenti e prestigiose interpretazioni si basarono su una mera analisi autoptica che ignora le complesse vicende storiche del monumento.

La storia della struttura inizia con la scoperta, avvenuta tra il settembre e il novembre 1763, quando venne alla luce nell'area più meridionale del sito una struttura circolare costruita in materiale, a detta degli scavatori, tufaceo che al termine delle operazione fu misurato e cartografato con le dimensioni di 87 piedi del Re per l'asse nord-sud (pari a m 28,275) e 90 piedi del Re di lunghezza per quello est-ovest [29]. Al termine dell'anno successivo il responsabile degli scavi, Antonio Colombi, non nutriva più dubbi sulla funzione idraulica della struttura, indirizzato verso questa conclusione dalla presenza di condotti che sembravano essere in connessione con la costruzione e dalla presenza di sedimenti di natura idrica; così egli scriveva alla corte parmense: "Oltre il sedimento ritrovato nel pozzetto, e sul fondo del circo medesimo, con le nuove diligenze fatte tutto sembra avvalorare anche di tropo l'opinione che l'anzi detto fosse ad uso d'acque" [30]. Gli scavi subirono una sospensione, causata dalla morte di Filippo di Borbone e dallo scarso interesse archeologico del successore, a partire dal 1765 e riaprirono, anche nell'area interessata, nel 1778. In quell'anno iniziò la rimozione dell'ingente materiale franoso che aveva ricoperto l'area della struttura circolare per valutarne lo stato di conservazione e per verificarne la forma.

Proprio in questo frangente arrivarono le sorprese più significative: al termine degli scavi, nel 1780, apparve chiaramente che la struttura aveva una forma ellissoidale, tanto che il direttore dei lavori Pompeo Sacco scriveva alla corte parmense: "Nella prossima scaduta settimana s'è continuato a scavare entro il Circolo quale credevasi di forma rotonda come rilevasi dalla mappa esistente costì; ma in oggi col levarsi la terra superficialmente alla sola scoperta, quasi della metà del muro, che lo circonda, si riconosce ed evidenzia non essere tale, ma bensì di figura Ovale" [31]. Le dimensioni riferite sono di 53 braccia piacentine (circa m 28,9) sull'asse minore e di 73 braccia piacentine (circa m 39,8). Le principali spie-

gazioni addotte per questo cambiamento di forma da chi in questi anni si è occupato della questione sono state identificate o in un errato rilevamento nel 1764 oppure ad un cambiamento della forma dovuta alla pressione esercitata sulla struttura dall'ingente fronte franoso. Quale che sia la ragione, tale forma ellittica e la conseguente identificazione funzionale vennero consacrati dai lavori di restauro ottocenteschi affidati all'architetto forlivese Giovanni Antolini, che progettò un imponente restauro sulla base del fatto che in ogni insediamento romano degno di nota doveva essere presente un anfiteatro e che per la città di *Veleia* esso doveva necessariamente essere identificato in quella struttura [32].

La forma anfiteatrale della struttura, sulla quale l'intervento dell'Antolini fu fortunatamente meno ingente rispetto a quello progettato, viene testimoniata pochi anni dopo, nel 1822, dai rilievi condotti dall'architetto Giovanni Voghera [33].

Infine, le ultime modificazioni a quello che ormai era diventato definitivamente l'anfiteatro veleiate, arrivarono – e sono paradossalmente quelle meno documentate e più misconosciute – negli anni Cinquanta del Novecento. Quella che molti hanno creduto essere un semplice consolidamento delle murature esistenti, si è in realtà rivelata – in base alle ricerche d'archivio svolte, sia sullo scarso materiale presente negli uffici competenti sia su fondi archivistici privati – una vera e propria riedificazione della quasi totalità della struttura, al fine di enfatizzarne la funzione anfiteatrale in chiave turistica, portata a termine nel 1958.

La classificazione e la definizione funzionale dell'edificio posto nella terrazza a sud-est del Foro è stato un argomento a lungo dibattuto, anche se spesso la discussione è stata incentrata solo sulla forma dell'edificio, analizzata nella sua conformazione attuale [34], oppure cercando di giustificare le diverse rappresentazioni che della struttura si sono avute nel tempo [35].

Dopo gli studi settecenteschi e ottocenteschi, che poterono contare su un approccio più o meno diretto ai resti materiali della struttura posta sulla terrazza meridionale del centro urbano veleiate, in tempi più recenti si è a lungo dibattuto sull'interpretazione da dare ai risultati di tali analisi e, di conseguenza, ai resti monumentali. La disputa si è, in definitiva, incentrata sull'attendibilità da attribuire alle annotazioni di scavo del triennio dal 1763 al 1765 e a quelle, sostanzialmente concordi, di fine Settecento e di inizio Ottocento. Alternativamente, qualora si sia sostenuta la veridicità dei dati dei primi scavatori si è interpretato il circolo come un edificio a destinazione idraulica, mentre chi accettava le annotazioni degli scavi tardo-settecenteschi o antoliniani vi vede invece un anfiteatro.

Il primo a muoversi in questa direzione fu Salvatore Aurigemma, che in una sua guida al sito veleiate del 1940 accetta, pur con riserva, le deduzioni dell'Antolini. Egli identificò quindi la struttura meridionale come un grande anfiteatro, misurante 54,85 metri sull'asse maggiore e 44,10 metri sull'asse minore, dotato di quaranta arcate, che immettevano in un corridoio anulare coperto con volte a crociera, da cui si aveva accesso, per mezzo di gradinate, alla cavea [36]. Per quanto riguarda la parte interna, veniva individuata una divisione in otto grandi cunei e nove ordini di gradini. Su questa interpretazione, privata però dell'approccio dubitativo con cui ci si era riferiti alle testimonianze antoliniane, fa in seguito riferimento anche Aldo Neppi Modona nella sua opera di sintesi – una tra le prime in lingua italiana – sugli edifici per spettacolo dell'Italia antica, in cui riporta la pianta ideale dell'Antolini, realizzata come ipotesi progettuale di ricostruzione, come se invece fosse la reale pianta dell'edificio, apparentemente accettando quindi le osservazioni dell'architetto faentino [37].

Ugualmente, la struttura fu identificata come un anfiteatro da Maurizio Corradi Cervi nel 1971. Lo studioso interpreta come accessi «a due piccoli podii» i particolari ingressi ritrovabili sui lati nord–est e sud-ovest, mentre esprime dei dubbi sulla reale funzione della fontana adiacente l'ingresso nordorientale come fonte per l'allagamento della struttura per permettere le naumachie. Citando invece gli scavi di Giorgio Monaco [38], che aveva escluso potesse trattarsi di un anfiteatro totalmente in muratura, Corradi Cervi ipotizza la presenza di fondamenta del tipo *fundamentis et trabibus*, con almeno parte dell'alzato ligneo [39].

Sempre all'Antolini, pur facendo notare la fantasiosa ricostruzione ideale operata dall'architetto, fa riferimento Guido Achille Mansuelli, che classifica la struttura veleiate come 'semicostruita', addossata cioè in parte al pendio retrostante, caratterizzata quindi da un secondo muro di precinzione esterno (peraltro discontinuo) e presente nella parte non a contatto con la collina. Lo studioso bolognese suggerisce, inoltre, che gli ingressi sull'asse maggiore, contraddistinti da "una caratteristica pianta a Y", possano essere ricondotti alle concamerazioni dell'anfiteatro di Libarna [40].

Nel 1973, ad opera di Mirella Marini Calvani, viene recuperata l'ipotesi, già formulata dal Paciaudi all'epoca dei primi scavi veleiati, di identificare come un *castellum aquae* la discussa struttura di *Veleia*. L'argomentazione della Marini Calvani si fonda su una rilettura dei dati d'archivio, che la spinsero a sottolineare il fatto che in origine la struttura fosse stata presentata e conseguentemente disegnata dagli scavatori come circolare e solo dopo gli scavi tra gli anni 1778-1781 essa venisse interpretata come ellittica. La Marini Calvani, inoltre, mise in risalto i dati riferibili alle strutture idrauliche rinvenute durante gli scavi settecenteschi nell'area meridionale, ascrivibili sia alla struttura circolare sia al vicino 'bagno termale', deducendo la probabile funzione di *castellum aquae* dell'edificio [41]. In lavori successivi, la stessa Autrice cercò prima di contestualizzare la necessità di una così ingente quantità d'acqua con la vocazione termale che l'area dovette avere, poi sostituendo la prima interpretazione della struttura con quella – sempre a sfondo idraulico – di castello di carico [42].

Saggi successivi, tuttavia, pur rendendo conto dell'ipotesi della Marini Calvani, seguitarono nell'identificazione anfiteatrale dell'edificio. Se

– infatti – Sara Santoro Bianchi si limita a nominare le due ipotesi [43], Anna Maria Capoferri Cencetti prende più volte [44] le distanze dall'ipotesi del *castellum*, riportando invece al centro della discussione quella dell'anfiteatro. A supporto di tale tesi, oltre a una più dubitativa lettura delle testimonianze di scavo settecentesche e ottocentesche, la Capoferri Cencetti fornisce dei raffronti dimensionali con altri anfiteatri, fra cui quelli di *Mevania* (m 44 x 24), *Tusculum* (m 47 x 29), *Segusium* (m 44,60 x 36,90) [45].

Ugualmente deciso nell'attribuzione anfiteatrale appare Jean-Claude Golvin, che – pur sottolineando la totale inaffidabilità della descirizione dell'Antolini, non supportata da alcun ritrovamento sul campo – inserisce la struttura veleiate tra gli anfiteatri "a remblai", proponendo il confronto con quello di *Rusellae*. Golvin ipotizza inoltre (forte di un suo sopralluogo del 1979) che l'edificio si addossasse alla collina retrostante e fosse caratterizzato da due accessi principali disposti sul lato lungo e due gallerie secondarie su quello corto. La semplicità della struttura viene sottolineata dall'assenza di gallerie di servizio sotterranee e di *carceres*, oltre che dalla tecnica muraria definita in *opus incertum* e che porta lo studioso francese a datare la struttura all'età giulio-claudia [46].

Dalla fine degli anni Ottanta in avanti i giudizi degli studiosi, con un'unica eccezione, si attestarono su posizioni dubitative e che rendevano conto di entrambe le teorie. Molti accenni furono fatti in opere di ampia sintesi e così Paolo Sommella cita la struttura come un anfiteatro pur avanzando dubbi sull'identificazione [47] e Gian Luca Gregori, interpretando nuovamente la famosa stele (*CIL* XI, 1192) figurata con *venator* rinvenuta nel Foro di *Veleia* nel 1760, esclude una diretta correlazione con l'effettivo luogo in cui dovettero tenersi le *venationes*, togliendo quindi un argomento usato per sostenere alternativamente entrambe le tesi [48].

L'unico esempio, tra gli studî più recenti, di una forte presa di posizione su questo tema ci viene dall'architetto Sylvie Duvernoy. In un suo scritto del 2000 [49], ella propone un confronto dimensionale e progettuale tra gli anfiteatri di Roselle e Veleia, tentando anche una ricostruzione delle modularità utilizzate nella fase di progettazione dei due edifici. Se l'argomentazione appare convincente per quanto riguarda il caso toscano, per la struttura veleiate sembra invece fragile, perché – sebbene l'Autrice si dimostri più volte consapevole che "la sagoma dell'anfiteatro di Veleia è talmente deformata, e così poco si sa dei vari restauri che ha subito nel tempo, da quando fu scoperto nel 1763, che difficilmente si possono discernere le parti originali da quelle rialzate" [50] – fondata *in toto* sui resti attuali e su un rilievo topografico realizzato per l'occasione.

Ad una posizione più interlocutoria tornò poi Giovanna Tosi [51], che diede conto dell'edificio e delle teorie su di esso formulate all'interno della sua opera sugli edifici di spettacolo nell'Italia romana, senza tuttavia prendere una netta posizione a riguardo.

Ugualmente Luca Lanza, l'ultimo ad essersi occupato della questione, cita l'anfiteatro tra le *quaestiones* irrisolte del sito veleiate. Egli, dopo aver fatto cenno alle teorie presenti sul tavolo della discussione, amplia la gamma degli argomenti a favore e contro ognuna di essa, spaziando dai confronti dimensionali della stessa alla posizione topografica all'interno della stessa [52]. Nelle conclusioni l'Autore preferisce però non prendere posizione, facendo quindi rientrare a pieno titolo la definizione funzionale della struttura veleiate tra le *cruces desperationi*s del sito.

Risulta quindi in maniera evidente come qualsiasi analisi condotta solo su base autoptica – come quelle di Maurizio Corradi Cervi [53], Mirella Marini Calvani [54], Jean Claude Golvin [55], Sylvie Duvernoy [56] ad eccezione forse di Giovanna Tosi che correttamente parla di riedificazione [57] – evidenzi una limitata o perlomeno solo parziale consapevolezza della portata delle operazioni che coinvolsero la struttura in esame negli anni Cinquanta.

Grazie alle preziose testimonianze fotografiche opera di Gianni Croce è possibile quindi avere il quadro della portata degli interventi, altrimenti noti – a quanto mi consta – solo da uno schizzo in un appunto non protocollato conservato presso l'Archivio del Museo Archeologico Nazionale di Parma [58], a cui la struttura fu sottoposta durante i lavori di restauro. Appare quindi chiaro (figg. 12-13) che il cosiddetto anfiteatro fu letteralmente smontato, come si evince dai cumuli di pietre allineati lungo la semiellisse sud. In seguito (fig. 14) le murature furono completamente riedificate, consolidandole con moderni leganti e sottolineandone la funzione anfiteatrale, grazie alla costruzione della muratura esterna, che fungesse da contenimento del terrapieno degli spalti. Infine, il risultato finale, ancor oggi fruibile e visitabile, è ritratto in due immagini, che evidenziano l'avvenuta sistemazione ai fini turistici della struttura; di queste, una è stata scattata dal campanile della vicina pieve di San Antonino, a dimostrazione di una precoce consapevolezza del valore delle foto riprese dall'alto per la documentazione dei resti archeologici (fig. 15).

Nel complesso, questa documentazione fotografica – di cui non sono stati ritrovati esempi comparabili negli archivi degli Enti pubblici di tutela coinvolti nei lavori di restauro – rimane imprescindibile per analizzare non solo la storia recente del cosiddetto "Anfiteatro" ma, tramite questa, anche per avanzare considerazioni sulla planimetria, sulla architettura, sulla tessitura muraria e, in definitiva, sulla funzione dello stesso.

Conclusioni

Per concludere, è facilmente intuibile il ruolo fondamentale che uno studio dei fondi fotografici può avere nella corretta interpretazione delle strutture archeologiche sulla base dei cambiamenti intervenuti durante il corso del tempo. Il caso veleiate, nella sua peculiarità, ci permette anche di riflettere su come i fondi fotografici privati, spesso poco considerati a discapito di quelli "ufficiali" riservino spesso delle sorprese, scevri come sono da quei preconcetti condi-

Fig. 14. Cosiddetto 'Anfiteatro' durante i lavori di ricostruzione della semiellissi Sud e di consolidamento del fronte esterno della struttura posto verso monte (Fotografo Gianni Croce, Archivio Fotografico «Fotocroce» – Museo per la Fotografia e la Comunicazione Visiva – Piacenza).

Fig. 15. Cosiddetto 'Anfiteatro' a lavori di ricostruzione ultimati (Fotografo Gianni Croce, Archivio Fotografico «Fotocroce» – Museo per la Fotografia e la Comunicazione Visiva – Piacenza).

zionamenti storici, ideologici o accidentali che spesso affliggono le foto prodotte da un ente pubblico o da autorità in qualche modo legate professionalmente ad esse. Non si può, inoltre, non sottolineare una volta di più come la stessa fotografia, molte volte considerata fonte obiettiva rispetto alle altre – per esempio quella archivistica – per la sua capacità di riprendere fedelmente la realtà posta davanti alla macchina da presa, sia pur sempre indelebilmente segnata dalle volontà e dai convincimenti di chi stava dietro alla macchina e dalle condizioni momentanee che lo caratterizzavano, e quindi ben lontana dall'obiettività spesso attribuitale; la discrepanza tra la ricchezza del repertorio fotografico provato a fronte di una relativa esiguità di quello pubblico relativo a *Veleia* lo testimoniano una volta di più.

Ringraziamenti

Il presente contributo affonda le proprie origini nella tesi di Laurea magistrale di chi scrive, discussa presso l'Università degli Studi di Padova con la relazione della prof.ssa Paola Zanovello. Senza il suo supporto e senza il prezioso aiuto dell'allora Soprintendenza Archeologia dell'Emilia Romagna (sede di Parma), nelle persone della dott.ssa Daniela Patrizia Locatelli e della dott.ssa Roberta Conversi, sarebbe stato impossibile portare a compimento lo studio. La consultazione, il reperimento e l'uso delle foto provenienti dall'Archivio 'Fotocroce' è stato reso possibile dalla cordialissima collaborazione di Maurizio Cavalloni, depositario dell'attività e della memoria di Gianni Croce. L'attività di ricerca ha incontrato, inoltre, l'aiuto di Gian Paolo Bulla, Simone Carini, Annamaria Carini, Benito Dodi, Italo Riera, Margherita Rosato, Diego Tamburrino, Federico Zannin, Irene Zannol: a tutti loro il mio più riconoscente ringraziamento.

NOTE

[1] Particolarmente significativo mi pare l'esempio, sicuramente di molto precursore dei tempi, delle foto zenitali scattate ai mosaici degli scavi di Alicarnasso da Benjamin Spackman. Membro del Genio Militare inglese, egli seguì dei corsi di formazioni fotografici prima di divenire fotografo ufficiale del South Kensington Museum (odierno Victoria and Albert Museum) per essere poi comandato quale fotografo della missione archeologica ad Alicarnasso guidata da Charles Newton. Lì, forte dell'esperienza ormai consolidata, documentò pedissequamente le operazioni degli anni 1856 e 1857, costruendo anche un'impalcatura lignea ("mobile stage") da cui riprese dallo zenit i mosaici via via scoperti. Tornato in patria, condusse per un altro ventennio la sua opera in seno al South Kensington Museum parallelamente alle attività connessa alla sua appartenenza al Genio Militare (Taylor, Schaaf 2007, p. 374; Thorn 2007, p. 26).

[2] Inutile dire che la conseguenza di tali consuetudini è stata, in molti siti, la mala comprensione di cronologie e stratigrafie nelle analisi *ex post* condotte su di esse.

[3] A solo titolo di esempio, si possono citare le foto appartenenti agli archivi privati degli scavatori o a quelli di visitatori dei siti archeologici prima, durante e dopo le operazioni di scavo e/o di restauro.

[4] Riccomini 2005, pp. 13-20.

[5] Marini Calvani 1973.

[6] L'acredine tra i due fu profonda e personale e il Voghera stesso sperava di poter presto dare alle stampe una sua opera per *"far risorgere Velleja più antica di quello che ha fatto il prelodato sig. Antolini"*. Archivio del Museo Archeologico Nazionale di Parma, *Direzione De Lama, Lettere Privati O-Z, Voghera Luigi*. Lettera di Luigi Voghera a Pietro de Lama del 17 Maggio 1819.

[7] Arrigoni Bertini 2003; Riccomini 2005, pp. 111-135.

[8] Antolini 1819-22; Albasi, Magnani 2006, pp. 234-237.

[9] Rinvenimento pubblicato sulle "Notizie degli Scavi" l'anno seguente (Mariotti 1877).

[10] Monaco 1944, pp. 197-216; Marini Calvani 1997.

[11] Berzolla 1969.

[12] Marini Calvani 2000.

[13] Anni 2007 e 2008 (Miari, Tassinari, Faedi 2014, p. 69).

[14] Miari, Tassinari, Faedi 2014.

[15] Archivio della Soprintendenza Archeologia dell'Emilia

Romagna, Archivio del Museo Archeologico Nazionale di Parma, Archivi di Stato di Parma e Piacenza.

[16] Biblioteca Comunale «Aurelio Saffi» – sezione fondi antichi «Piancastelli» di Forlì, Archivio Comunale di Piacenza.

[17] Varie, ad esempio l'archivio privato Voghera, presso Verona.

[18] È questa l'annotazione, manoscritta, che compare sul fondo di una foto rappresentante un gruppo di visitatori di fine Ottocento, opera – probabilmente – di Giulio Milani: «un gruppo di gitanti a Velleia» (fig. 2).

[19] PANCIROLI 1996; CAVALLONI, PANCIROLI 2016. Gianni Croce (1896-1981), nasce e cresce a Lodi, compiendo prima studi tecnici e poi entrando come collaboratore dello studio fotografico di Giuseppe Marchi, che accanto alla normale pratica fotografica professionale sviluppava una innovativa ricerca artistica nel solco dell'arte liberty. Trasferitosi a Piacenza nel 1921, vi aprì il suo storico studio fotografico in Corso Vittorio Emanuele, che negli anni diventò un punto di riferimento per la popolazione piacentina ed anche per la vita culturale della città. Lì iniziò anche la sua attività di pittore e stringe rapporti con altri artisti piacentini come Bot, Ricchetti, Arrigoni, Cavaglieri. Terminò la sua attività professionale nel 1976, ma rimase una figura attiva fino alla morte, occorsa nel 1981.

[20] Oltre alle foto dello stesso Gianni Croce, l'Archivio Fotocroce conserva i fondi fotografici: Aldino Manzotti, F.lli Eugenio, Erminio e Gino Manzotti, Franco Pantaleoni, Roberto Berti, Azelio Fabrizi, Gianfranco Scognamiglio, Piero Benzi, Domenico Antro, Renata Scaramuzza, Pierangelo Fagnola, Giuseppe Lorenzon, Carlo Musajo Somma, Carmen Artocchini, Carlo e Anna Teresa Ragazzi, Alberto Rosanigo, Franco Sartori, Paolo Dallanoce, oltre a copia dei fondi fotografici di Giulio Milani e di Antonio Chiappelloni.

[21] Non datate, ma probabilmente riferibili agli anni Settanta dell'Ottocento.

[22] Sullo studio fotografico Milani, attivo in Piacenza, si veda CATTIVELLI 1984.

[23] CARINI, BISSI, BOIARDI 2014.

[24] Sull'uso di *Veleia* nell'ambito della propaganda del ventennio mussoliniano, è in preparazione un contributo ad opera di chi scrive e di Simone Carini (Università degli Studi di Padova).

[25] Nei documenti dell'epoca si usa, forse impropriamente, il termine "anastilosi".

[26] Anche se, basando la propria analisi sui resti attualmente conservati presso il sito archeologico, pare più probabile che si sia trattato di una riedificazione vera e propria dei resti murari del complesso termale: pare interessante notare qui come l'ampiezza della nicchia absidale della vasca riscaldata settentrionale misuri esattamente m. 3,50; la non commutabilità di tale misura in *pedes*, unita invece alla precisione nella sua espressione metrica, sollecita l'idea di un sostanziale rifacimento del tracciato murario durante i restauri (debbo lo spunto di questa riflessione all'ingegno di Italo Riera).

[27] Tanto che già all'epoca (30 Settembre 1956) il custode del sito, Mario Tomasi, riferendo a Giorgio Monaco sull'andamento dei restauri proprio nel quartiere termale, scriveva: "Sempre in attesa di una Sua venuta a Velleja, e sempre rimandando da un giorno all'altro e oggi mi sono deciso a scriverle, avendo piacere di una sua visita a costì perché possa vedere i lavori come vengono eseguiti dal Cantiere per ordine dell'Ente Turismo e nello stesso tempo anch'io mi spiegherei meglio a bocca perché certi lavori non mi soddisfano specialmente nelle Terme […]" (Archivio Museo Nazionale Archeologico di Parma, *Scavi a Velleja*, *Lavori a Veleia 1952 – 1956,* v. 21, prot. 90.

[28] Sulla storia degli scavi e degli studi dell'Anfiteatro, si veda MARINI CALVANI 1973; LANZA 2003; RICCOMINI 2005.

[29] Relazione inviata il 21 Novembre 1763 da Ambrogio Martelli ad Antonio Paciaudi, Archivio del Museo Archeologico Nazionale di Parma, *Scavi di Velleja*, 1763. MARINI CALVANI 1973.

[30] Lettera di Antonio Colombi a Antonio Paciaudi del 5 Luglio 1764, Archivio del Museo Archeologico Nazionale di Parma, *Scavi di Velleja*, 1764.

[31] Relazione di scavo del 24 Luglio 1780, Archivio del Museo Archeologico Nazionale di Parma, *Scavi a Velleja*, 1780.

[32] "... e ben meschina si sarebbe riputata quella terra che ne fosse stata senza; come in molto credito e considerazione tenevasi qualunque altra che almeno avesse un teatro, o un anfiteatro. *Veleia*, per quello dimostrano le sue rovine, era nel novero di quest'ultime, avendo un Anfiteatro" (ANTOLINI 1819-1822, v. II, p. 21).

[33] Archivio del Museo Archeologico Nazionale di Parma, *Ms*. 56, *Spiegazione*; tav. III. RICCOMINI 2005, p. 125.

[34] GOLVIN 1988.

[35] CAPOFERRI CENCETTI 1994.

[36] AURIGEMMA 1940.

[37] NEPPI MODONA 1961, p. 277, tav. XXVa.

[38] MONACO 1944; MONACO 1969.

[39] CORRADI CERVI 1971, pp. 135-136.

[40] MANSUELLI 1971, pp. 143-145.

[41] MARINI CALVANI 1973.

[42] MARINI CALVANI 2000, pp. 542-543 e nota n. 44.

[43] SANTORO BIANCHI 1983, p. 209.

[44] CAPOFERRI CENCETTI 1983, pp. 269-276; CAPOFERRI CENCETTI 1994, pp. 330-337.

[45] CAPOFERRI CENCETTI 1994, p. 336.

[46] GOLVIN 1988, pp. 76-78; 100-101; 104; tav. VIII, 3.

[47] SOMMELLA 1988, p. 185.

[48] GREGORI 1989, p. 73.

[49] DUVERNOY 2000.

[50] DUVERNOY 2000, p. 110.

[51] TOSI 2003, pp. 467-471.

[52] LANZA 2003.

[53] "... Le dimensioni [dell'anfiteatro] sono.... Tutte queste misure sono state controllate, e aggiunte in parte, dall'Autore di questo studio" (CORRADI CERVI 1971, p. 136, nota n. 1).

[54] "... solo l'ultimo dei restauri, quello appunto del 1954, eseguito ormai con cemento ad alta resistenza, sopprimendo le aperture, resiste ancora..." (MARINI CALVANI 1973, p. 225).

[55] "... Les caractéristiques véritables du plan montrent qu'il s'agissait d'un monument beaucoup plus simple, comme il nous a été possible de l'observer sur place en 1979. Toute la partie orientale de la cavea était adossée à fianc de colline et la partie opposée, supportée par un remblai maintenu par des murs aux paraments en opus incertum constitués de gros moellons calcaires à angles vifs..." (GOLVIN 1988, pp. 77-78).

[56] "... la cavea è addossata per metà a un declivio naturale, mentre l'altra metà è retta da un terrapieno artificiale stretto fra due muri di contenimento costruiti in opus incertum... [Nello studio], il muro perimetrale dell'arena è stato rilevato con particolare cura, in modo da raccogliere una quantità di dati tale da potere, in seguito, ricostruire graficamente la sagoma esatta con una sufficiente precisione, e tale da permettere inoltre l'elaborazione matematica delle caratteristiche della curva reale" (DUVERNOY 2001).

[57] "... Stato di conservazione: resti, limitati al quadrante SO, del muro del podium e di un muro concentrico (perimetrale alla cavea?) di ricostruzione dopo gli scavi del 1954" (TOSI 2003, pp. 468-469).

[58] Lettera di Pietro Berzolla a Giorgio Monaco del 10 Maggio 1954, non protocollata, con schizzo dei lavori riedificatori da compiere. Archivio del Museo Archeologico Nazionale di Parma, *Lavori di Velleja, Ente Turismo di Piacenza, 1956-1958*, v. 21

BIBLIOGRAFIA

ALBASI T., MAGNANI L. 2006 – Veleia*: ricerca scientifica e memoria*, in Res Publica Veleiatium – *Veleia, tra presente e futuro*, a cura di N. CRINITI, Parma, pp. 205-257.
ANTOLINI G. 1819-22 – *Le ruine di* Veleia *misurate e disegnate*, 2 voll., Milano.
ARRIGONI BERTINI M. G. 2003 – *La ricerca antiquaria nei primi decenni dell'Ottocento*. Veleia*: il caso Voghera – Antolini*, "Archivio storico per le Province Parmensi", 55, pp. 437-455.
Atti del IV Convegno 2014 – *Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Veleiati*, a cura di P. L. DALL'AGLIO, C. FRANCESCHELLI e L. MAGANZANI, Bologna.
AURIGEMMA S. 1940 – *Veleia*, Roma.
BERZOLLA P. 1969 – *Studi scavi anastilosi a* Veleia *dall'anno 1952 all'anno 1954*, in *Atti del III Convegno di Studi Veleiati*, Milano - Varese, pp. 359-364.
CAPOFERRI CENCETTI A. M. 1983 – *Gli anfiteatri romani dell'Aemilia*, in *Studi sulla città antica*, Roma, pp. 245-281.
CAPOFERRI CENCETTI A. M. 1994 – *Gli Anfiteatri romani dell'Emilia Romagna*, "Antichità Altoadriatiche", 41, pp. 301-345.
CARINI A., BISSI M., BOIARDI C. 2014 – *Dalla cartografia settecentesca alla computer grafica: proposta di rendering del Foro di* Veleia, in *Atti del IV Convegno* 2014, pp. 79-83.
CATTIVELLI G. 1984 – *Giulio Milani fotografo in Piacenza*, Piacenza.
CAVALLONI M, PANCIROLI D. 2016 – *Gianni Croce Fotografie 1921-1964 (Piacenza)*, Piacenza.
CORRADI CERVI M. 1971 – *Gli anfiteatri romani della VIII regione augustea ("*Aemilia*")*, "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi", 6, pp. 125-136.
DUVERNOY S. 2000 – *Due anfiteatri repubblicani: Roselle e Veleia*, "Disegnare idee immagini", 11, 20-21, Roma.
GOLVIN J. C. 1988 – *L'amphiteatre romain. Essai sur la theorisation de sa forme et des ses functions*, Paris.
GREGORI G. L. 1989 – *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente Romano – II*. Regiones Italiae *VI-XI*, Roma.
LANZA L. 2003 – Citra Placentiam in collibus oppidum est Veleiatum. Veleia *ieri e oggi: lettura storica di un sito antico*, in Ager Veleias*: tradizione, società e territorio sull'Appennino Piacentino*, a cura di N. CRINITI, Parma, pp. 43-94.
MANSUELLI G. A. 1971 – *Urbanistica e architettura della Cisalpina romana fino al III sec. e. n.*, Bruxelles.
MARIOTTI G. 1877 – *Sugli scavi fatti in Velleia nel 1876: relazione*, "Notizie degli Scavi di Antichità", pp. 157-192.
MARINI CALVANI M. 1973 – *L'"anfiteatro" di* Veleia*: storia di una testimonianza archeologica*, "Archivio Storico per le Province Parmensi", 25, pp. 213-231.
MARINI CALVANI M. 1997 – *Veleia*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, II supplemento, vol. V, pp. 966-967.
MARINI CALVANI M. 2000 – *Veleia*, in Aemilia*: La cultura romana in Emilia Romagna*, a cura di M. MARINI CALVANI, Milano, pp. 540-546.
MIARI M., TASSINARI C., FAEDI M. 2014 – *Nuovi dati sull'architettura residenziale a* Veleia*: lo scavo della* domus *nel quartiere nord-orientale*, in *Atti del IV Convegno* 2014, pp. 69-77.
MONACO G. 1944 – *Nuove pagine Vellejati*, in *Italia Romana – Emilia Romana*, II, a cura di P. DUCATI, Firenze, pp. 197-216.
MONACO G. 1969 – *Come nacque e come morì Veleia*, in *Atti del III Convegno di Studi Veleiati*, Milano - Varese, pp. 161-172.
NEPPI MODONA A. 1961 – *Gli edifici teatrali greci e romani: teatri, odei, anfiteatri, circhi*, Milano.
PANCIROLI D. 1996 – *Gianni Croce: fotografo in Piacenza. Mostra del centenario (1896-1996)*, Piacenza.
RICCOMINI A. M. 2005 – *Scavi a* Veleia *– l'archeologia a Parma tra Sette e Ottocento*, Bologna.
SANTORO BIANCHI S. 1983 – *Urbanistica romana delle città d'altura in Emilia Romagna,* in *Studi sulla città antica*, Roma, pp. 175-209.
SOMMELLA P. 1988 – *Italia Antica. L'urbanistica romana*, Roma.
TAYLOR R., SCHAAF L. J. 2007 – *Impressed by light: British photographs from paper negatives; 1840-1860*, New York.
THORN D. M. 2007 – *The four seasons of Cyrene – The excavation and explorations in 1861 of Lieutenants R. Murdoch Smith, R.E. and Edwin A. Porches, RN*, Roma.
TOSI G. 2003 – Veleia – *Velleia*, in *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana – Catalogo e saggi,* a cura di G. TOSI, Roma, pp. 467-471.

Riassunto

Il contributo intende sottolineare l'importanza che la documentazione fotografica riveste nello studio delle diverse fasi di scavo e restauro che si sono susseguite a *Veleia* (comune di Lugagnano Val d'Arda, provincia di Piacenza), dall'inizio delle operazioni nel XVIII secolo fino ai giorni nostri. Tale lunga storia rimane spesso priva di un'adeguata documentazione, tanto scritta quanto grafica, e le riprese fotografiche, spesso di provenienza privata – stante l'elevata attrattività che il sito veleiate rivestì presso la popolazione locale – piuttosto che pubblica, risultano fondamentali per supplire a questa mancanza. Il contributo analizza fotografie d'archivio, per la maggior parte provenienti dall'Archivio Fotografico «Fotocroce» – Museo per la Fotografia e la Comunicazione Visiva di Piacenza, che testimoniano l'evoluzione di alcune parti del sito archeologico, tra cui l'area forense ed il quartiere termale. Si concentra, inoltre, su alcune riprese fotografiche degli anni Cinquanta del Novecento che risultano cruciali per comprendere appieno le trasformazioni intercorse nell'area del cosiddetto 'Anfiteatro' negli anni tra il 1952 ed il 1958.

Parole chiave: *Veleia*; storia dell'Archeologia; fotografia d'archivio; archivio 'Fotocroce'.

Abstract: Photographic archives as a tool to reconstruct the evolution of archaeological remains: the case-study of *Veleia*

The present contribution underlines the importance that photographical documentation has in revising history of the excavations and restorations undertaken in *Veleia* (Italy, municipality of Lugagnano Val d’Arda, district of Piacenza) since the 18th century until the present day. Such a long history is often lacking of an appropriate documentation, both written and graphic, thus the archival photographic resources are fundamental; in many cases, these documents hail more from private photographic archives than from public ones, due to the high attractiveness *Veleia* had for the local population over the past years and centuries. This paper takes into account archival pictures - the most part preserved into the Archivio Fotografico «Fotocroce» – Museo per la Fotografia e la Comunicazione Visiva in Piacenza – that testify the evolution and the changes of some areas of the archaeological site, such as the Forum and the thermal baths. The paper focuses, furthermore, on some photos taken during the Fifties of the last century, which are crucial in order to fully understand the sudden changes the so-called ‘Amphitheatre’ underwent between 1952 and 1958

Keywords: *Veleia*; History of Archaeology; Archival photographic resources; ‘Fotocroce’ Archive.

Eugenio Tamburrino _ Università Ca’ Foscari – Venezia, Dipartimento di Studi Umanistici
tamburrino.eugenio@gmail.com

ARCHEOLOGIA E FOTOGRAFIA NEGLI ALBUM DI JOHN ALFRED SPRANGER

Stefano *ANASTASIO*, Barbara *ARBEID*

John Alfred Spranger nacque a Firenze il 24 giugno 1889, figlio di William, trasferitosi dall'Inghilterra in Toscana alla metà dell'Ottocento e professore all'Accademia di Arti e Disegno di Firenze [1].

John Alfred fu una figura poliedrica e di spicco negli ambienti culturali fiorentini del primo Novecento: ingegnere, topografo, alpinista, archeologo, collezionista e fotografo, trovò nei viaggi, dei quali ha lasciato documentazione in numerosi album fotografici, il denominatore comune di tutti i suoi molteplici interessi.

La passione per la fotografia si strutturò nel tempo in base a esperienze e contatti che coltivò per tutta la vita. Oltre ai propri viaggi, documentò ricognizioni, esplorazioni archeologiche e scavi, ma anche la vita familiare: il suo ingegno versatile trovò nella fotografia il mezzo adatto a fissare e ordinare la memoria delle proprie esperienze. John Alfred si avvicinò alla fotografia a Firenze, dove l'interesse per le tecniche fotografiche era stato precoce – non a caso il primo esperimento di dagherrotipia in Italia avvenne proprio nel Museo di Fisica e Storia Naturale di Firenze nel settembre del 1839, pochi mesi dopo la presentazione del metodo a Parigi – e continuò per tutto il XIX secolo [2]. Ancora agli inizi del Novecento, quando Spranger iniziò ad utilizzare l'apparecchio fotografico, l'ambiente culturale fiorentino era interessato al mondo della fotografia a molti livelli: oltre ai professionisti, il cui successo era legato soprattutto al mercato turistico e alla vendita di riproduzioni di monumenti e opere d'arte, erano attivi molti dilettanti fotografi, mentre era sempre più diffusa la sperimentazione delle tecniche fotografiche applicate alle scienze, dalla botanica all'antropologia [3].

Tra il 1913 e il 1914 Spranger partecipò alla Spedizione di Filippo De Filippi sul Karakoram, dove maturò un'importante esperienza nell'uso della fotografia per documentare viaggi di ricerca. In seguito, visse anche in Egitto e in Abissinia tra 1939 e 1942, poi in Canada. Morì a Newbury, in Inghilterra, nel 1968 e fu sepolto a Firenze, al Cimitero Evangelico degli Allori.

Sono migliaia le fotografie che Spranger scattò e raccolse in album raffinati, omogenei per forma, dimensioni e stile, ordinatamente catalogati e arricchiti di annotazioni, piante topografiche e planimetrie. Alla morte di Spranger parte di questa straordinaria documentazione venne donata dagli eredi all'allora Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria, con molti membri della quale John Alfred aveva intessuto in vita una assidua rete di contatti basati su comuni interessi scientifici [4]. Il fondo Spranger contiene diciassette album di viaggio di identiche dimensioni (32×24 cm), di formato rettangolare con orientamento orizzontale, contenenti un numero variabile di fogli in cartoncino di colore verde o grigio antracite, di cui tre relativi ai viaggi in Egitto, cinque dedicati alle esplorazioni e agli scavi compiuti in Etruria e nove a un viaggio in Iraq [5].

I cinque album dedicati all'Etruria raccolgono in totale 10 elaborati grafici fra mappe topografiche, planimetrie, sezioni e disegni schematici di elementi architettonici e 104 positivi fotografici stampati nella tecnica gelatina-sali d'argento in formati eterogenei. Ciascun album è identificato dalla presenza, in alto a sinistra sulla copertina, di una piccola etichetta in carta con l'indicazione, vergata a mano, "Tombe etrusche" preceduta da una annotazione cronologica (con date dal 1932 al 1934) e seguita da una numerazione progressiva in numeri romani, da I a V. Mentre i primi due album documentano attività di ricerca archeologica di superficie in vari siti dell'Etruria settentrionale, gli album dal III al V recano in copertina, al di sotto della prima, una seconda etichetta con la didascalia "Scavo della Ripa (San Gimignano)", anch'essa a mano, e una sequenza in numeri romani da I a III.

Gli album si presentano dunque come un *corpus* unitario e ordinato, raccolto in un arco di tempo ben circoscrivibile all'interno della prima metà degli anni Trenta, e relativo a ricerche nella Toscana centro-settentrionale.

Come già accennato, i primi due album raccolgono immagini fotografiche di siti diversi, localizzabili nell'area fiorentina, nel Chianti e nel distretto volterrano: si tratta in alcuni casi di località già ben note e scavate da tempo, come ad esempio il Tumulo di Montecalvario a Castellina in Chianti (Siena), un imponente monumento funerario di epoca orientalizzante e arcaica le cui quattro camere ipogee, orientate secondo i punti cardinali, erano già state oggetto di ripetuti scavi [6]. Nell'ottobre del 1932, Spranger visitò il monumento insieme a Paolino Mingazzini, allora ispettore della Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria, e scattò una serie di fotografie, seguendo un preciso itinerario concettuale: eseguì prima una serie di ampie panoramiche da diversi punti di vista, in modo da contestualizzare il monumento nel paesaggio circostante, quindi scattò immagini delle entrate alle singole camere funerarie. Infine, l'ideale percorso dell'apparecchio fotografico entra all'interno delle camere, seguendo il percorso dei *dromoi* fino alle celle funerarie. Il fotografo inserisce a questo punto nell'inquadratura anche la figura umana, in

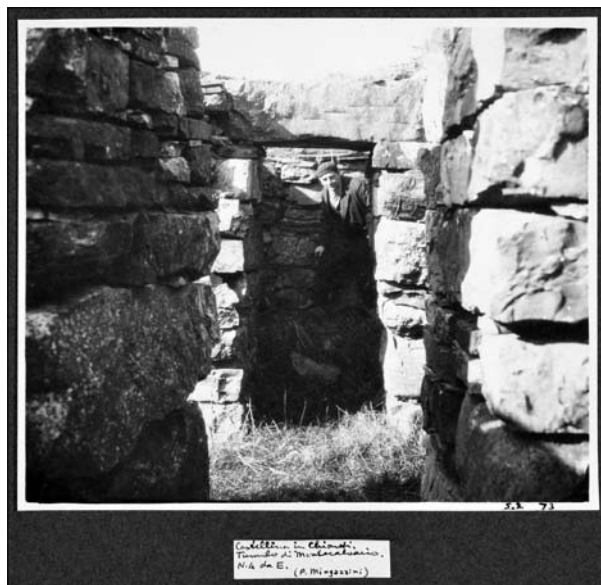



Fig. 1. Castellina in Chianti, Tumulo di Momtecalvario: Paolino Mingazzini all'interno di una delle celle funerarie.

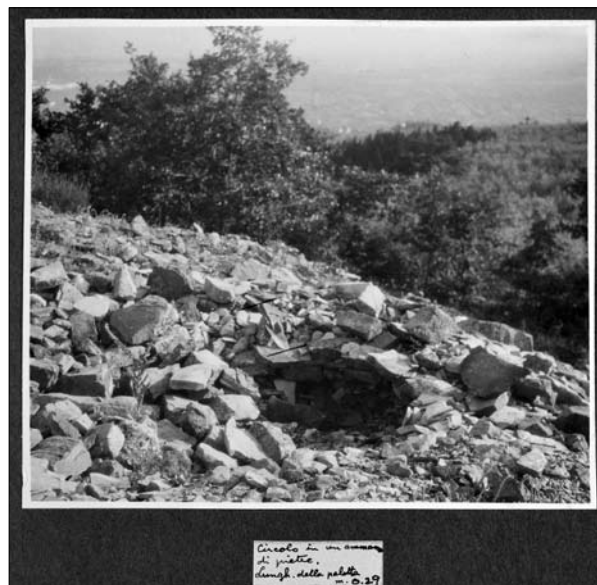



Fig. 2. Località Il Casale, presso Castello (Firenze): circolo in un ammasso di pietre.

modo da dare all'osservatore un chiaro riferimento dimensionale (fig. 1).

In altri casi, Spranger documentò per la prima volta con la macchina fotografica siti prima sconosciuti ed evidenziati da vere e proprie ricognizioni di superficie, durante le quali rilevò e annotò anomalie nel terreno, accumuli di materiali, strutture murarie di probabile epoca antica (fig. 2).

Ma l'interesse degli album di Spranger relativi all'Etruria consiste soprattutto nella non comune coerenza con cui viene applicata la fotografia alla documentazione di campagne archeologiche. I tre album interamente dedicati allo scavo della necropoli della Ripa, il progetto scientifico più importante condotto da Spranger in Etruria, sono dei veri e propri strumenti di lavoro, in cui Spranger integrava le osservazioni fatte sul campo con la documentazione fotografica.

La tecnica documentaria utilizzata è basata su una sequenza di scatti sempre più ravvicinati, già utilizzata da Spranger anche nelle visite ai monumenti e nelle ricognizioni topografiche. Le fotografie, in parte pubblicate in "Studi Etruschi" del 1932 e 1933, sono tanto più importanti in quanto la necropoli, ricoperta dopo gli scavi, non è attualmente visibile [7].

Il "dossier" comprende una mappa topografica dell'area, disegnata da Spranger e annotata con la localizzazione delle tombe scavate, una serie di panoramiche del sito, sulle quali viene in alcuni casi appuntata con un pennarello rosso a punta sottile la localizzazione delle strutture funerarie, vedute dal sito stesso verso i diversi punti cardinali, fino a riprese di gruppi di tombe e di tombe singole. Spranger documentò il progredire dei lavori, per ogni sepoltura, in tutte le sue fasi: la situazione iniziale prima dello scavo, durante lo scavo e infine a scavo terminato (figg. 3-4). Talvolta, sperimentò differenti condizioni di illuminazione, come si può vedere in alcuni scatti della tomba H, ripresi nella luce della mattina e del tramonto, con l'intento dunque di registrare ogni singolo aspetto delle attività di scavo, e offrire una documentazione articolata e completa (figg. 5-6). Quando lo scavo dell'interno delle tombe portò alla luce parte dei corredi funerari, Spranger documentò i reperti nella loro posizione originale, e nuovamente appena portati all'esterno, dove la luce naturale consentiva una lettura migliore degli oggetti (figg. 7-8).

Il fondo Spranger, come detto, si compone anche di tre album relativi a un viaggio in Egitto del 1929 e nove album di un successivo viaggio in Iraq, effettuato nel 1936. Complessivamente, si tratta di un repertorio di 115 fotografie per l'Egitto e 217 per l'Iraq, cui si aggiungono varie mappe, cartoline, biglietti aerei e da visita.

Durante il viaggio in Egitto, Spranger visitò e fotografò molti siti archeologici, ripercorrendo il Nilo dall'altezza del Cairo fino alla regione di Luxor. Gli album sono composti in base ai criteri del moderno "reportage", documentando il viaggio dall'inizio alla fine e integrando le fotografie con mappe, documenti di viaggio, annotazioni a penna sulle foto stesse, fotografie dei mezzi utilizzati per gli spostamenti... Questa metodologia deriva certamente dall'esperienza avuta in gioventù, quando partecipò, come topografo, alla già citata spedizione geografica di Filippo De Filippi sul Karakoram, nel 1913-1914. In quell'occasione venne registrato tutto il viaggio con fotografie, utilizzate in modo molto pratico, effettuando stampe *in loco* e usandole per prendervi annotazioni, evidenziare misurazioni e distanze ecc. [8]. Dalla documentazione fotografica di quella spedizione, inoltre, si ricavano alcune foto che ritraggono lo stesso Spranger,

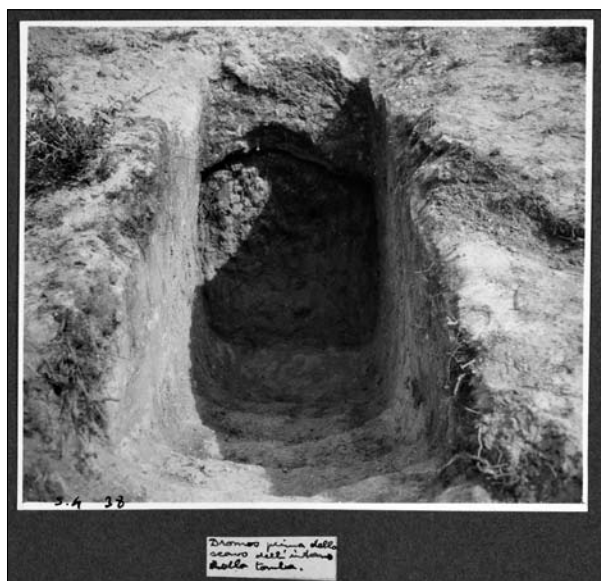



Fig. 3. Necropoli della Ripa (San Gimignano): il *dromos* della Tomba A prima dello scavo.

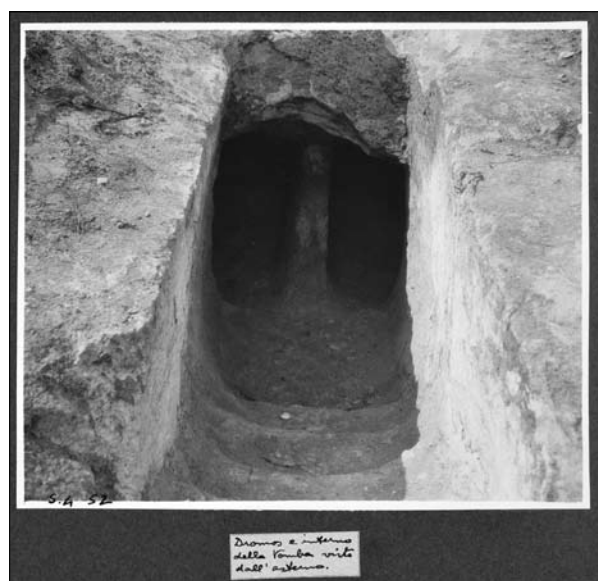
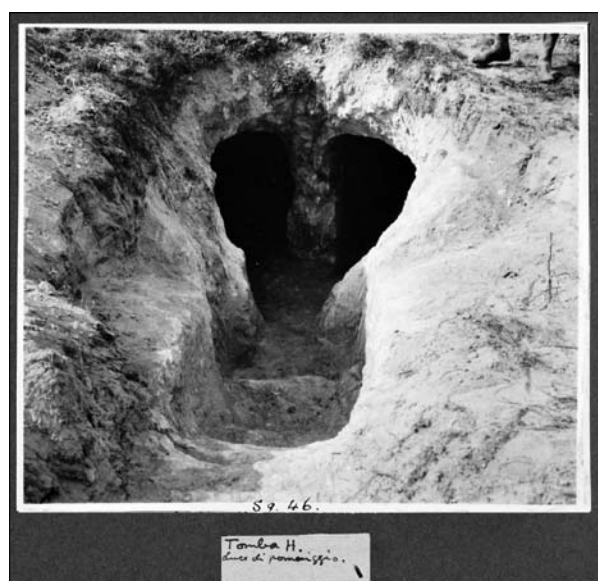
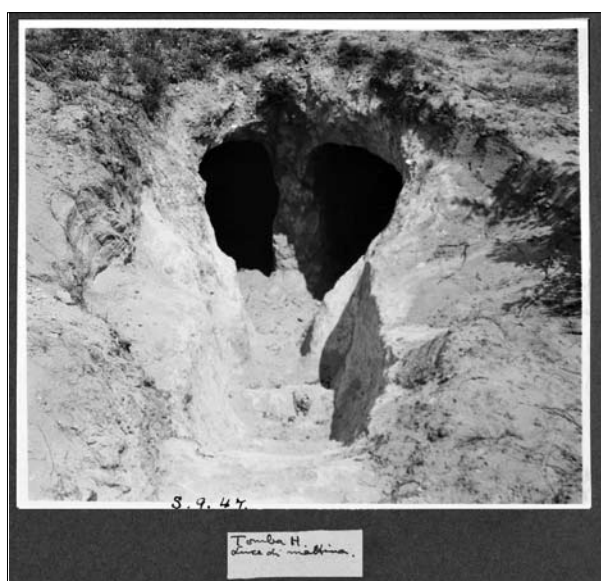



Fig. 4. Necropoli della Ripa (San Gimignano): la Tomba A a fine scavo.

Figg. 5-6. Necropoli della Ripa (San Gimignano): l'ingresso della Tomba H in differenti condizioni di illuminazione.

la cui fisionomia è altrimenti raramente conservata in fotografie (fig. 9).

Sia gli album sull'Egitto che quelli sull'Iraq vedono le fotografie raggruppate secondo l'ordine delle località visitate, precedute spesso da una mappa – del sito o del singolo monumento –, in cui sono indicati e numerati i punti di ripresa e i coni visivi approssimativi delle fotografie, a loro volta numerate e di cui quindi si può recuperare la posizione (un esempio del metodo sopra descritto è nella fig. 10, relativa l monumento di Sethi I ad Abido, in Egitto).

La poliedricità di interessi di Spranger si riflette nelle fotografie che, infatti, non illustrano solo i resti archeologici, ma anche, ad esempio, le opere di ingegneria come ponti e ferrovie, la flora e la fauna, la vita agricola e delle città, queste ultime ovviamente radicalmente cambiate al giorno d'oggi, nell'assetto complessivo (si veda ad esempio la città di Asyut, oggi una moderna metropoli, nella fotografia in fig. 11).

Le fotografie contribuiscono inoltre a illustrare l'attività di un altro pioniere della fotografia archeologica, ossia Harry Burton, il fotografo della scoperta della tomba di Tutankhamun. Burton visse a Firenze agli inizi del secolo, dove frequentò Spranger, con cui partecipò anche ad alcuni scavi in Etruria e sperimen-

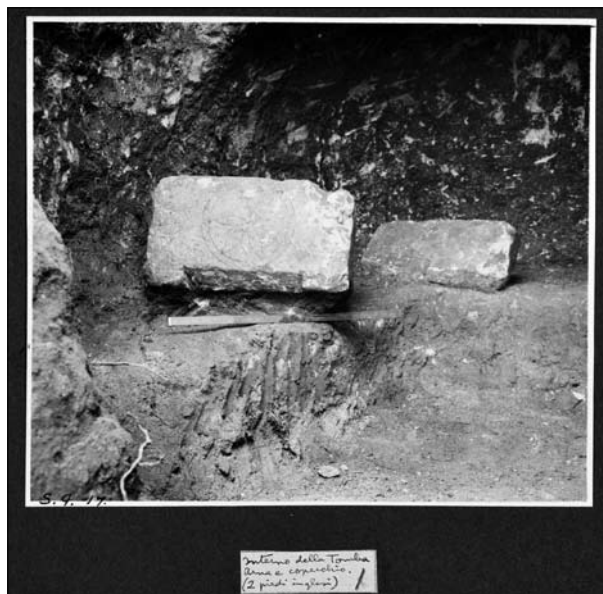



Fig. 7. Necropoli della Ripa (San Gimignano): interno della Tomba E con coperchi di urne cinerarie.

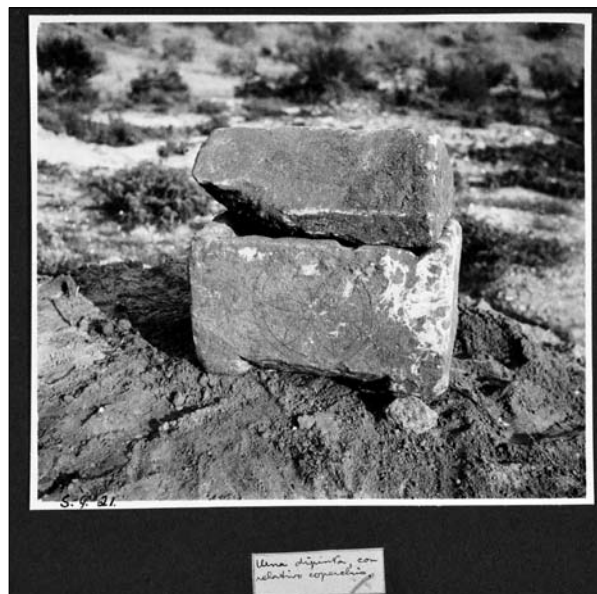



Fig. 8. Necropoli della Ripa (San Gimignano): materiali dalla Tomba E fotografati alla luce naturale.

Fig. 9. La spedizione De Filippi a Skardu (Pakistan), nel 1913 (foto: Archivio della Società di Studi Geografici).

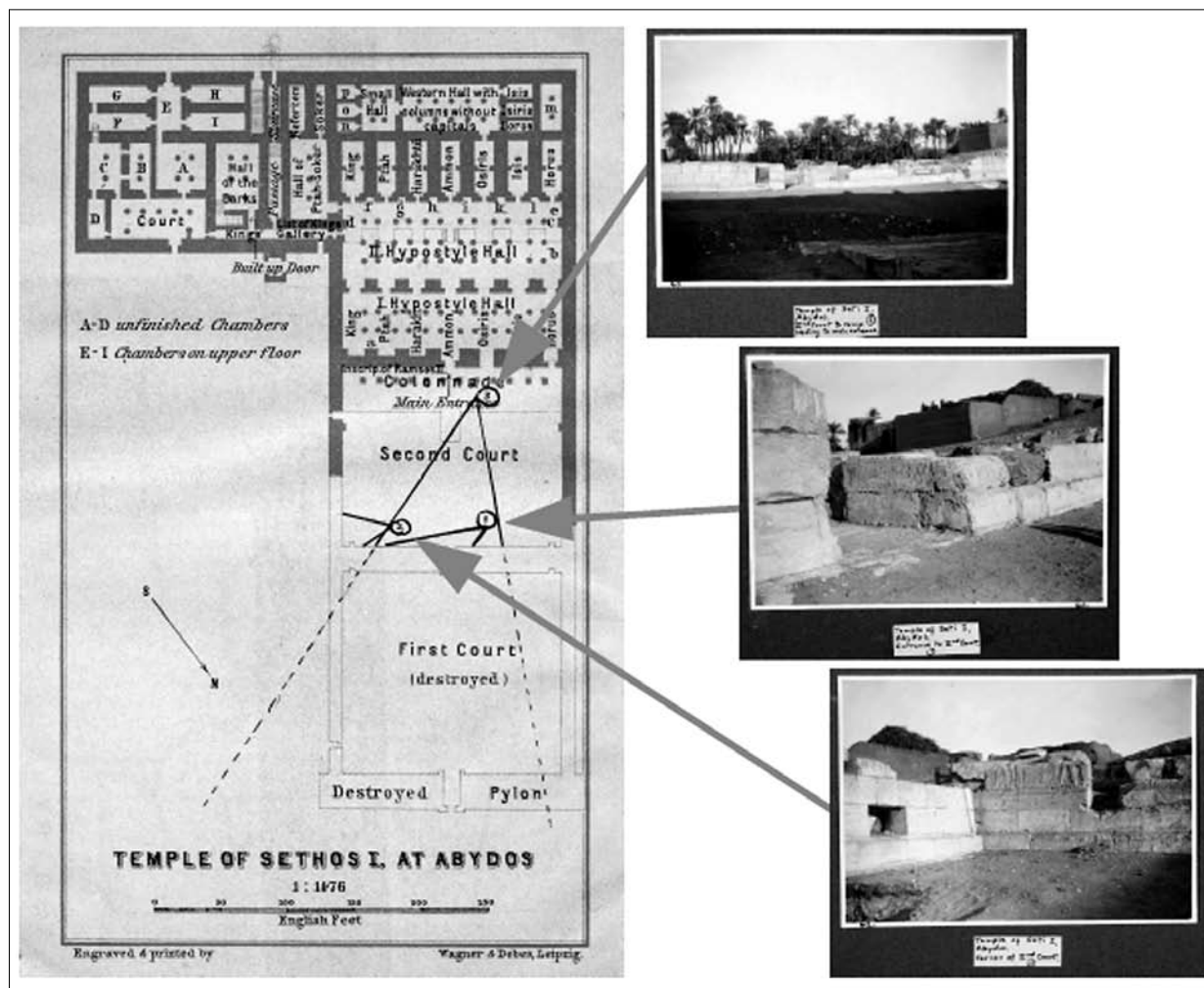



Fig. 10. Esempio di uso combinato di mappe e fotografie: il Tempio di Sethi I ad Abido, Egitto.

Fig. 11. La città di Asyut, in Egitto, fotografata nel 1929.

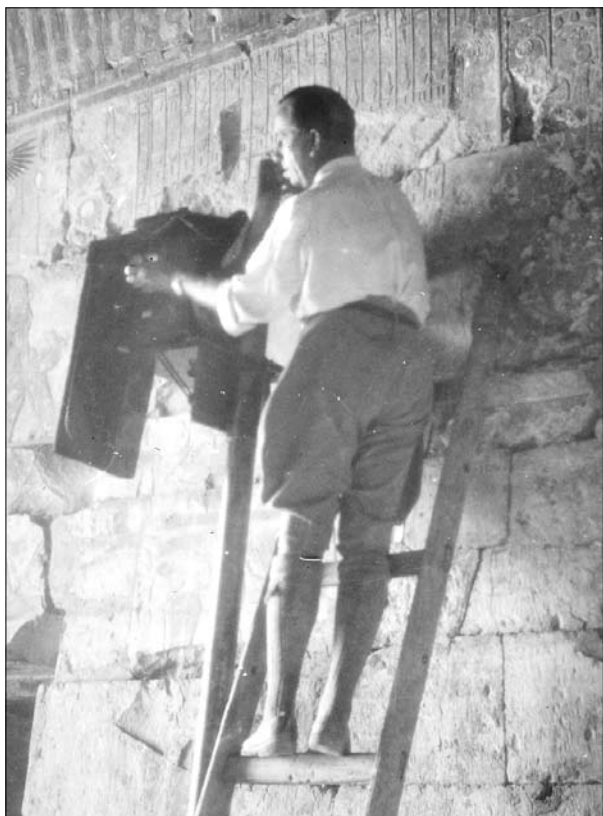



Fig. 12. Harry Burton ripreso da J.A. Spranger al lavoro sullo scavo di Deir el-Bahari (1929).

tò le prime tecniche fotografiche [9]. Questa amicizia è attestata anche dagli album di Spranger, dove lo stesso Burton è ritratto mentre lavora sullo scavo di Deir el-Bahari (fig. 12).

Le stesse tecniche usate in Egitto vennero sperimentate per documentare il viaggio in Iraq, compiuto nel marzo del 1936. Le fotografie di questo viaggio conservate a Firenze sono stampe di stereoscopie che sono oggi conservate presso la Fondazione CDSE - Centro di Documentazione Storico-Etnografica di Vaiano (PO) [10]. Sono gli album fiorentini, tuttavia, che permettono una piena valutazione delle fotografie di Spranger, proprio grazie alle note autografe scritte in margine a ciascuno scatto, che può così essere esattamente collocato e valutato dal punto di vista della documentazione archeologica: i siti archeologici visitati furono tutti quelli maggiori noti, a quel tempo, nella regione compresa tra Bagdad e il delta eufratico: Ur (fig. 13), Uruk, Ubaid, Nippur, Babilonia, Ctesifonte, Borsippa.

L'estrema attenzione ai dettagli archeologici, frutto della competenza professionale maturata nelle esperienze di scavo in Italia, unita all'indubbia capacità di fotografo, rendono queste fotografie di eccezionale importanza, considerata anche la purtroppo grave situazione in cui versa, oggi, la maggior parte dei monumenti fotografati.

È quindi con particolare impegno che si procederà, in tempi brevi, allo studio di tutto il fondo fotografico di J.A. Spranger, così da rendere disponibile, sia

Fig. 13. La ziqqurat di Ur, in Iraq, in una foto di J.A. Spranger scattata nel marzo 1936.

al vasto pubblico che agli specialistici, il patrimonio di immagini lasciatoci da questo pioniere della fotografia archeologica.

NOTE

[1] Sono le scarse le pubblicazioni che trattano della figura di J. A. Spranger. A parte un necrologio su una rivista di alpinismo (Blakeney 1968), sono degne di menzione alcune note in Ciuffoletti, Sesti 2003 e un ritratto di Spranger bibliofilo in Gill 1984. Ringraziamo la Società Friulana di Archeologia per aver accolto la nostra comunicazione in queste sede, dandoci l'opportunità di presentare un'anticipazione dello studio che stiamo conducendo sugli album fotografici di J.A. Spranger (una selezione di immagini è stata il tema di una mostra fotografica che si è tenuta al Cairo nel novembre del 2015: vd. Anastasio, Arbeid 2015).

[2] Ormai estremamente ampia la bibliografia sul tema, per cui si rimanda ad alcuni lavori di sintesi: Falzone del Barbarò, Maffioli, Sesti 1989; Puorto 1996; Maffioli 2006.

[3] Sesti 2001, per un'analisi di alcune figure di dilettanti fotografi attivi a Firenze nel primo trentennio del XX secolo.

[4] Negli album fotografici di Spranger, Filippo Magi, in collaborazione con il quale John Alfred pubblicò i risultati preliminari degli scavi della necropoli della Ripa di San Gimignano (Magi, Spranger 1934; Magi, Spranger 1936), Paolino Mingazzini e Antonio Minto compaiono in qualità di compagni di ricerche ed esplorazioni, oppure di visitatori delle campagne di scavo. Negli anni Trenta, inoltre, J.A. Spranger aveva contribuito con generosi contributi ai lavori di ampliamento del Museo Topografico dell'Etruria (ASSAR-Tos, 1925-1950, pos. 7/8, ins. 4).

[5] Gli album sono identificati dai numeri 1-3, 6-10 e 11-19 del catalogo del Fondo dei positivi storici dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologia della Toscana. Altri album di J.A. Spranger che raccolgono le fotografie scattate in Grecia e Asia Minore, insieme a una collezione di stereoscopie riguardanti Magna Grecia, Grecia, Palestina, Giordania ed Iraq sono invece conservati a Vaiano (Prato) nell'Archivio della Fondazione CDSE – Centro di Documentazione Storico-Etnografica.

[6] Pernier 1916.

[7] Vd. Ragazzini 2013, con bibliografia precedente.

[8] Sulla spedizione De Filippi, vedi Anastasio 2009.

[9] Sulla figura di Harry Burton, vedi in particolare Hill 1991.

[10] Spranger possedeva un'importante tenuta nella Val di Bisenzio e per questo gran parte della documentazione relativa all'attività di J.A. Spranger è confluita poi negli archivi della Fondazione CDSE del comune di Vaiano.

BIBLIOGRAFIA

Anastasio S. 2009 – *The Italian Expedition of Filippo De Filippi to Karakorum, 1913-1914*, "Journal of Asian Civilization", 32, 2, pp. 10-24.

Anastasio S., Arbeid B. – *Attività della Soprintendenza Archeologia della Toscana. Mostra fotografica John Alfred Spranger (1889-1968). Archeologia e fotografia tra Egitto ed Etruria*, "Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana", 11, pp. 101-103.

Blakeney T.S. 1968 – In memoriam. *John Alfred Spranger 1889-1968*, "Alpine Journal", 73, pp. 299-300.

Ciuffoletti Z., Sesti E. 2003 – *Il cammino di un'I.D.E.A. Alinari 1920-2002*, in *Fratelli Alinari, fotografi in Firenze: 150 anni che illustrarono il mondo, 1852-2002*, a cura di A.C. Quintavalle e M. Maffioli, Firenze, pp. 239-251.

Falzone del Barbarò M., Maffioli M., Sesti E. (a cura di) 1989 – *Alle origini della fotografia, un itinerario toscano 1839-1880*, Firenze.

Gill F. 1984 – *John Alfred Spranger. Portrait of a Bibliophile*, "The Book Collector", 33, pp. 179-188.

Hill M., 1991 – *The Life and Work of Harry Burton*, in *The Tomb of Pharaoh Seti I*, Zurich, pp. 27-30.

Maffioli M. 2006 – *I Fratelli Alinari: una famiglia di fotografi 1852-1920*, Firenze.

Magi F., Spranger J.A. 1934 – *Necropoli della Ripa (San Gimignano). Primo rapporto preliminare*, "Studi Etruschi", 8, pp. 419-423.

Magi F., Spranger J.A. 1936 – *Necropoli della Ripa (San Gimignano)*, "Studi Etruschi", 10, pp. 441-445.

Pernier L. 1916 – *Castellina in Chianti. Grande tumulo con ipogei paleo etruschi sul Poggio di Montecalvario*, "Notizie degli Scavi di Antichità", pp. 263-281.

Puorto E. 1996 – *Fotografia fra arte e storia. Il Bullettino della Società Fotografica Italiana 1889-1914*, Napoli.

Ragazzini S. 2013 – *San Gimignano nella Valdelsa di periodo ellenistico: considerazioni preliminari sulla necropoli de La Ripa di Cellole*, in *Leben auf dem Lande*, Wien, pp. 179-210.

Sesti E. 2001 – *La fotografia a Firenze tra il 1900 e il 1930: dagli stabilimenti artistici ai fotografi dilettanti e al primo modernismo*, in *Tony André fotografo per diletto agli inizi del '900*, Catalogo della Mostra (Roma, ottobre-novembre 2001), a cura di P. Callegari, Taranto.

Riassunto

John Alfred Spranger (Firenze 1889-1968) fu una figura poliedrica e di spicco negli ambienti culturali fiorentini del primo Novecento. Viaggiò moltissimo, realizzando numerosi album fotografici dei suoi viaggi. In particolare, tra il 1913 e il 1914 partecipò alla Spedizione di Filippo De Filippi sul Karakoram, dove maturò un'importante esperienza nell'uso della fotografia per documentare viaggi di ricerca. Sono migliaia le fotografie che Spranger scattò fra il 1906 ed il 1936 e che raccolse in album arricchiti di annotazioni, piante topografiche e planimetrie. Alla morte di Spranger parte di questa straordinaria documentazione venne donata dagli eredi all'allora Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria, in particolare tre album relativi a un viaggio in Egitto, nove a un viaggio in Iraq e cinque dedicati alle esplorazioni e agli scavi compiuti in Etruria.

Parole chiave: fotografia ed archeologia; Etruria; Egitto; Mesopotamia.

Abstract: Archeology and photography in John Alfred Spranger's albums

John Alfred Spranger (Florence, 1889-1968) was an eclectic and leading figure in the Florentine cultural environment. He traveled extensively and left several photo-album with pictures of his trips. His participation in the 1913-1914 De Filippi Expedition to the Karakoram is worth mentioning. During this expedition he acquired important experience in the use of the photo-camera for the documentation of later research expeditions abroad. He took thousands of photographs between 1906 and 1936 and compiled them in photo albums, enriched by annotations, topographic maps and plans. On Spranger's death part of this extraordinary documentation was donated by the heirs to the then Superintendency of Antiquities of Etruria, in particular three albums of excursions in Egypt, nine of excursions to Mesopotamia and five dedicated to explorations and excavations in Etruria.

Keywords: Photography and Archaeology; Etruria; Egypt; Mesopotamia.

Stefano Anastasio _ Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le Province di Pistoia e Prato. Sede distaccata di via della Pergola, 65, 50121 Firenze
stefano.anastasio@beniculturali.it

Barbara Arbeid _ Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le Province di Pistoia e Prato. Sede distaccata di via della Pergola, 65, 50121 Firenze
barbara.arbeid@beniculturali.it

LA COLLEZIONE DI ANTICHITÀ DELLA VILLA WOLKONSKY. LA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA DEL DEUTSCHES ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT

Raffaella *BUCOLO*

La ricerca presentata in questo convegno di studi è parte integrante di un progetto di collaborazione tra l'Ambasciata Britannica, la British School at Rome, il Deutsches Archäologisches Institut e l'Università di Roma "Sapienza".

Con un accordo tra le soprannominate istituzioni è stata sancita, infatti, la volontà di rendere disponibili le immagini dei reperti più integri ed importanti della collezione della Villa Wolkonsky a Roma attraverso il database *Arachne*, la banca dati online del Deutsches Archäologisches Institut e dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Colonia [1].

Oggi residenza dell'Ambasciatore di Sua Maestà Britannica a Roma, Villa Wolkonsky si caratterizza principalmente come un luogo ricco di storia, in quanto sorto in un'area con numerose presenze archeologiche, ma anche perché vanta una suggestiva serie di vicende e di protagonisti.

Il terreno sulla collina dell'Esquilino, denominato Vigna Falcone nella pianta di Roma di Giovanni Battista Nolli, doveva essere proprietà della famiglia Massimo quando venne acquistato dalla nobile famiglia russa nei primi decenni del XIX secolo [2].

Zinaida, figlia del principe Alessandro Bélosselsky-Bélozersky, era nata nel 1789 a Dresda e fu una personalità di spicco nel panorama culturale della sua epoca: donna colta, scrittrice e musicista, presso le sue residenze si tennero famosi salotti culturali [3].

Sposata con l'aiutante di campo Nikita Wolkonsky, in seguito alla morte dello zar Alessandro e alle vicende politiche cui seguì l'insediamento del successore Nicola I, Zinaida si trasferì a Roma, convertendosi al cattolicesimo [4].

Nei suoi anni romani la principessa si occupò della cosiddetta Vigna, trasformandola in un giardino romantico, un rifugio lontano dalla città, dove i ruderi dell'acquedotto di Nerone erano circondati da marmi antichi [5].

Alla morte di Zinaida, nel 1862, la proprietà passò al figlio Alessandro, ministro di Russia a Madrid e a Dresda, che ampliò la villa, facendone la sua residenza permanente a Roma [6].

Proprio a questi anni è riferibile un arricchimento della collezione delle antichità, non solo per nuovi acquisti, ma anche perché alcuni marmi, soprattutto pertinenti a monumenti funerari, furono ritrovati durante lavori negli stessi terreni, o nelle vicinanze [7].

La Villa venne ereditata dalla figlia di Alessandro, Nadia, che sposò il marchese Wladimiro Campanari, ma già nei primissimi anni del Novecento la residenza venne affittata e, infine, a seguito di difficoltà economiche, alienata nel 1922 in favore del barone Konstantin von Neurath, ambasciatore della Germania, come sede di rappresentanza diplomatica [8].

La Villa fu pertanto legata anche alle vicende dell'occupazione tedesca di Roma e alla fine della Seconda guerra mondiale venne amministrata dalla Commissione Interalleata fino al 1947, quando divenne Ambasciata Britannica [9].

Inevitabilmente il susseguirsi di numerosi proprietari, oltre alle ristrutturazioni e agli ampliamenti degli edifici, avevano modificato l'aspetto del giardino ed in anni più recenti le antichità subirono importanti trasformazioni, fino ad un certo declino e, in alcuni casi, un vero e proprio abbandono, essendo molti reperti sepolti dalla stessa vegetazione del parco.

A partire dal 2011, grazie al diretto interessamento dello stesso Ambasciatore, Sir Christopher Prentice, e di sua moglie, Mrs. Nina Prentice, ma anche su consiglio degli studiosi del British Museum, il giardino della villa è stato sottoposto ad importanti interventi di risistemazione con il contributo di Shell Italia.

I lavori, progettati e diretti dall'architetto Valentina Puglisi e condotti dalla società Archèrestauri, hanno permesso di liberare dalla vegetazione infestante le 36 arcate dell'acquedotto neroniano, di ripristinare la fruizione di tutte le aree del Giardino, ma soprattutto di restaurare circa 350 reperti marmorei, parte dei quali oggi sistemati in un nuovo e più idoneo allestimento.

I marmi sono stati, infatti, ricollocati lungo il viale che costeggia l'acquedotto, ma la maggior parte dei pezzi è stata trasferita, per ragioni conservative, in due serre ottocentesche tra loro comunicanti, rinominate "Museo delle Serre Wolkonsky".

La collezione Wolkonsky rappresenta un interessante e poco conosciuto esempio di raccolta ottocentesca di antichità: quasi completamente inediti, i reperti romani assumono notevole importanza per quantità, varietà e pregio.

Le fotografie digitali, realizzate in questi ultimi anni per documentare la situazione dei singoli pezzi, pre- e post-restauro, sono state la base di partenza per la realizzazione di singole schede, inserite da chi scrive nel database *Arachne*, comprendenti dati quali la precisa localizzazione, la definizione, la descrizione, la cronologia, gli elementi iconografici, lo stato di conservazione, i restauri e qualora presente, chiaramente anche la relativa bibliografia [10].

Lo scopo di tale progetto è stato non solo quello di studiare la collezione e la sua attuale consistenza, ma

anche di renderla fruibile "on line", vista la altrimenti difficile accessibilità alla Villa.

Arachne rappresenta, infatti, uno strumento gratuito, che consente di ricercare oggetti e contesti in centinaia di migliaia di record, tra loro uniti, come suggerito dal nome, in una ragnatela di collegamenti tra le banche dati dello stesso Istituto, come in particolare *Zenon*, per le informazioni bibliografiche, e il *Gazetteer*, per precise indicazioni geografiche [11].

L'uso di tale strumento è di certo rivolto principalmente agli specialisti, ma la presenza delle immagini e la schematicità dell'interfaccia lo rendono facilmente fruibile anche ad un pubblico più ampio.

Lo studio delle singole fotografie digitali e la realizzazione di questo "catalogo" "on line" hanno contestualmente permesso di fare un punto della situazione – ad oggi – abbastanza definitivo della collezione Wolkonsky, che consta di alcuni ritratti funerari, tra i quali quelli piuttosto noti dei *Servilii* e dei *Sallustii*, oltre numerosi sarcofagi frammentari, svariati elementi architettonici, epigrafi e all'incirca cento frammenti statuari [12].

Infatti, l'analisi di tutte le immagini dei singoli reperti attualmente conservati ha rappresentato un punto di partenza, più che di arrivo, poiché è stato ovviamente necessario compiere anche un percorso a ritroso tra le testimonianze esistenti, al fine di ricostruire le vicende precedenti l'attuale restauro e sistemazione.

Le brevi, ma puntuali descrizioni presenti nei tre volumi degli *Antike Bildwerke in Rom* di Friedrich Matz e Friedrich von Duhn rappresentano, allo stato attuale della ricerca, la più antica documentazione relativa ad alcune delle sculture e dei rilievi conservati nella Villa [13].

Nei tre volumi citati sono menzionati numerosi reperti della collezione [14], dettagliatamente descritti e pertanto riconoscibili nelle odierne fotografie, che di contro hanno arricchito di un raffronto visivo le brevi schede del Matz-Duhn relative ai marmi Wolkonsky.

Attraverso questo tipo di indagine è stato possibile valutare eventuali cambiamenti subiti dai singoli pezzi nel tempo trascorso [15] ed individuare anche un certo numero di reperti che risultano attualmente dispersi, presenti alla fine dell'Ottocento, ma oggi non più conservati nella Villa [16].

Al contrario, è stato anche interessante "ritrovare", scorrendo le immagini digitali, una serie di pezzi già studiati in trattazioni di carattere iconografico e noti attraverso descrizioni ottocentesche o fotografie, ma ritenuti perduti, mentre in realtà erano solo nascosti tra la vegetazione del giardino.

Questo il caso, ad esempio, di un frammento di sarcofago con il mito di Meleagro e la caccia al cinghiale calidonio, pubblicato nel volume del Corpus *Die mythologischen Sarkophage. Meleager* del 1975 sulla base di un disegno dei primi del Novecento [17], per il quale si specificava come nel 1972 il sarcofago risultasse perduto, o non individuabile [18].

Allo stesso modo una statuetta frammentaria di fanciullo, con un uccellino in mano, ritenuta anch'essa dispersa, è invece ancora parte della collezione

Fig. 1. Roma, Villa Wolkonsky. Statuetta frammentaria di fanciullo (D-DAI-ROM-WOL-2016.0092).

(fig. 1) [19] ed ugualmente una statua di Nike [20], o, ancora, un frammento di sarcofago con una scena del mito di Ippolito [21].

Proseguendo questo ideale percorso a ritroso, dalle immagini digitali si giunge alle fotografie "storiche", già conservate nella Fototeca del Deutsches Archäologisches Institut di Roma, le quali, seppur non numerose, sono un prezioso documento storico e permettono di proporre alcuni spunti di riflessione [22].

Un primo piccolo gruppo di fotografie, datato all'incirca negli anni Trenta, mostra una serie di scatti dell'Athena Parthenos (fig. 2) ed un frammento di panneggio, pertinente ad un'Afrodite, della quale si conserva la mano [23].

La statua di Athena Parthenos è uno dei pezzi certamente più rilevanti della collezione, oggi trasferita nel tempietto tondo del giardino e ricomposta con l'angolo posteriore della spalla sinistra, che si era distaccato (fig. 3).

La fotografia dell'Istituto Archeologico Germanico venne archiviata nel 1931 e raffigura la statua, già acefala e priva delle braccia [24], in una situazione assolutamente similare a quella attuale, ad eccezione del luogo, che sembra essere una serra.

Questa immagine rappresenta un *terminus ante quem* per la scomparsa della testa e delle braccia, descritte invece nel primo volume del Matz-Duhn [25], così come nel volume di Theodor Schreiber del 1883 [26].

Figg. 2 e 3. Roma, Villa Wolkonsky. Statua acefala di Athena Parthenos (a sin. 2. D-DAI-ROM-31.164; a dex. 3. D-DAI-ROM-WOL-2016.0069).

Fig. 4. Roma, Villa Wolkonsky. Frammento di sarcofago con Erote e mosaico bianco e nero (D-DAI-ROM-33.1039).

Tre immagini, databili all'incirca alla fine degli anni Venti, ma confluite nella raccolta della Fototeca nel 1933, sono parte del Fondo Fotografico dell'archeologa Margarete Gütschow, che, in qualità di assistente di Gerhart Rodenwaldt, svolse delle ricognizioni a Roma e nel Lazio per alcuni progetti legati al *Corpus der antiken Sarkophagreliefs* [27].

Le citate fotografie riguardano, infatti, due sarcofagi frammentari, uno con testa di leone ed erote (fig. 4) [28] ed un altro decorato da temi marini (fig. 5) [29].

Come indicato nello stesso registro della Fototeca il primo sarcofago di cui si è detto era conservato presso le scale di edifici adibiti ad uffici [30], su una parete dove si trovava anche un mosaico a tessere bianche e nere con motivi geometrici, che ad oggi non risulta essere più parte della collezione.

Fig. 5. Roma, Villa Wolkonsky. Sarcofago frammentario con amorino su un leone marino (D-DAI-ROM-33.1143).

Margarete Gütschow realizzò certamente anche altre due fotografie nella Villa Wolkonsky, sempre relative a frammenti di sarcofagi con soggetto marino. Non entrate a far parte della raccolta della Fototeca, queste immagini furono comunque pubblicate nel volume di Andreas Rumpf, *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*, per il quale la studiosa ebbe proprio il compito di ricercare e raccogliere documentazione per Roma [31].

Uno dei sarcofagi con centauro marino ed Amorino, già presente nel Fondo Gütschow, venne nuovamente fotografato negli anni Settanta (D-DAI-ROM-73.1596-1597) ed è interessante rilevare come, a distanza di circa cinquant'anni, non ci fossero stati particolari cambiamenti, anzi la fitta vegetazione del giardino campeggia in entrambe le immagini (fig. 6) [32].

Proprio nel 1973 venne inventariato il più cospicuo gruppo di fotografie del *Deutsches Archäologisches Institut* di Roma (D-DAI-ROM-73.1588-1621) [33], in tutto trentatré per diciannove sculture, tra le quali i ritratti funerari: con quattro figure [34], della bambina *Didymiana* [35], del liberto *C. Cincius Chrestus* [36], dei *Sallustii* [37], dei *Servilii* [38], di *Apuleius Carpus* [39], diversi sarcofagi frammentari pertinenti a differenti

tipologie iconografiche, con eroti, motivi di Stagioni, ghirlande, leoni, soggetti tratti dal mito [40] ed una statua di Leda [41].

Fig. 6. Roma, Villa Wolkonsky. Sarcofago frammentario con amorino su un leone marino (D-DAI-ROM-73.1596).

Fig. 7. Roma, Villa Wolkonsky. Sarcofago con temi di Stagioni murato con altri frammenti marmorei (D-DAI-ROM-73.1605).

Fig. 8. Roma, Villa Wolkonsky. Sarcofago con ghirlande ed iscrizioni (D-DAI-ROM-73.1620).

La piccola raccolta è comunque di notevole importanza, testimone privilegiata del precedente allestimento nel giardino, in cui molti frammenti erano poggiati al suolo tra le piante, o posti su capitelli, così come rilievi, spesso accostati in base all'iconografia, murati nelle arcate dell'acquedotto e su apposite strutture in mattoni (figg. 7-8).

Quest'ultimo è il caso, ad esempio, di ben cinque frammenti pertinenti a due diversi sarcofagi, uniti in quanto raffiguranti entrambi lo stesso tema iconografico c.d. "Feldherrn-Hochzeit"; tuttavia, le evidenti differenze stilistiche hanno portato a datare i pezzi posti alle estremità laterali al 190-200 d.C., mentre quelli centrali sono poco più tardi e riferibili al 230 d.C. [42].

Oggi trasferiti nelle serre, per i suddetti frammenti è stato riproposto, invariato, l'originario accostamento, al fine di recuperare in un certo modo l'allestimento storico, suggerito dalla fotografia (figg. 9-12). [43]

Fig. 9. Roma, Villa Wolkonsky. Frammenti di sarcofagi del tipo c.d. "Feldherrn-Hochzeit", murati con altri reperti marmorei (D-DAI-ROM-73.1602).

Fig. 10. Roma, Villa Wolkonsky. Frammento di sarcofago con militari, prima del restauro (Foto Valentina Puglisi).

Figg. 11 e 12. Roma, Villa Wolkonsky. Frammenti di sarcofagi del tipo c.d. "Feldherrn-Hochzeit", post-restauro (a sin. 11. D-DAI-ROM-WOL-2016.198; a dex. 12. D-DAI-ROM-WOL-2016.201).

In conclusione della rassegna delle immagini conservate nella Fototeca dell'Istituto Archeologico Germanico, un ultimo piccolo gruppo venne inventariato nel 1975, con ulteriori immagini della statua di Leda (fig. 13) [44] e del citato frammento di sarcofago con il mito di Meleagro (fig. 14) [45].

La documentazione, qui brevemente presentata, è stata, come si è già sottolineato, un punto di partenza fondamentale per l'inizio di un più ampio progetto e certamente non si esclude, anzi si ricerca, la presenza di ulteriori immagini in altri archivi. Solo a titolo esemplificativo, anche se non propriamente oggetto dell'intervento, il Fondo Ashley Clarke nell'Archivio dell'Istituto Storico Luce [46] conserva diversi scatti nel parco della Villa.

In particolare una fotografia si rivela interessante, poiché l'ambasciatore è in posa vicino ad una statua di togato, posta su un capitello: oggi la stessa statua è corrosa e soprattutto la testa risulta fortemente cristallizzata, purtroppo quasi illeggibile, mentre grazie all'immagine citata è possibile recuperare le fattezze del volto barbato [47].

Il mezzo fotografico rappresenta un efficacissimo strumento di indagine, soprattutto il confronto tra le immagini attuali e quelle storiche è risultato fino ad ora indispensabile per la "riscoperta" di alcune delle antichità della collezione Wolkonsky.

In particolare per il progetto che si è presentato, la fotografia, dall'archivio al "database", riveste un ruolo dominante, assolvendo diversi compiti su dif-

Fig. 13. Roma, Villa Wolkonsky. Statua frammentaria di Leda (D-DAI-ROM-75.2395).

Fig. 14. Roma, Villa Wolkonsky. Frammento di sarcofago con il mito di Meleagro (D-DAI-ROM-75.2397).

ferenti livelli, come documento storico che consente di comprendere vicende trascorse, ma anche agile strumento di conoscenza e divulgazione attraverso i più moderni collegamenti informatici.

NOTE

[1] Desidero esprimere la mia gratitudine alla professoressa Maria Grazia Picozzi per avermi dato l'opportunità di occuparmi di questo progetto e per il costante sostegno. Un sentito ringraziamento va al prof. Christopher Smith, al dott. Ralf Bockmann e all'architetto Valentina Puglisi per il supporto, i numerosi consigli e la disponibilità. Vorrei, inoltre, ringraziare la dott.ssa Daria Lanzuolo, Daniela Gauss e il dott. Paul Pasieka, che mi hanno aiutata nella ricerca e nell'inserimento dei dati e delle fotografie nel "Database" *Arachne*. Si ringrazia anche il Brunswick Group LLP per il supporto economico al progetto.

[2] PIETRANGELI 1973, p. 144; FAIRWEATHER 1999, in particolare pp. 227-228; SHEPHERD 2015-2016, p. 10.

[3] Sulla figura di Zinaida Wolkonsky vd.: ANGELI 1930; TROFIMOFF 1966; PIETRANGELI 1973, p. 144; FAIRWEATHER 1999. Sulla data e luogo di nascita della principessa, cfr. FAIRWEATHER 1999, p. 4.

[4] PIETRANGELI 1973, p. 144; FAIRWEATHER 1999, p. 228; SHEPHERD 2015-2016, p. 10.

[5] PIETRANGELI 1973, p. 144.

[6] PIETRANGELI 1973, pp. 144-145; FAIRWEATHER 1999, p. 277; SHEPHERD 2015-2016, p. 11.

[7] Una serie di sepolcri vennero ritrovati dalla fine dell'Ottocento, tra i quali quello degli Ottavi, dei Tulli, delle Domizie, dei Servili; nel 1866 venne scavato il colombario di Ti. Claudio Vitale: COLINI 1944, pp. 384-400; PANCIERA 1963-1964, pp. 93-105; PIETRANGELI 1973, p. 143; BUONOCORE 1997, pp. 225-243; SHEPHERD 2015-2016, p. 11.

[8] PIETRANGELI 1973, p. 145; SHEPHERD 2015-2016, pp. 11-12.

[9] PIETRANGELI 1973, p. 145; SHEPHERD 2015-2016, p. 12.

[10] Le fotografie digitali post-restauro sono state realizzate dall'architetto Valentina Puglisi ed una campagna fotografica integrativa sarà condotta dalla Fototeca del Deutsches Archäologisches Institut. Prima dell'inizio del progetto in *Arachne* erano già state inserite 29 schede su altrettanti pezzi della collezione Wolkonsky.

[11] È necessario specificare che Arachne è concepita come banca dati per "oggetti" e non per "immagini"; in generale sulle caratteristiche e gli obiettivi del "database": FÖRTSCH, KEULER 2011; SCHEDING, KREMPEL, REMMY 2013; SCHEDING, REMMY 2014.

[12] Nelle note successive si riporteranno anche i "Permanent Link" di *Arachne* relativi ai singoli pezzi, così da consentire l'immediata visualizzazione delle schede, con immagini e bibliografia.

[13] MATZ, VON DUHN 1881-1882, I, p. III: i tre volumi erano stati concepiti con lo scopo di creare un catalogo completo delle opere antiche presenti nella città di Roma anche all'interno di ville e palazzi, non sempre facilmente accessibili.

[14] Nei tre volumi del MATZ, VON DUHN sono descritti: 25 sculture a tutto tondo, 25 frammenti di sarcofagi e 14 tra rilievi ed elementi architettonici.

[15] Cfr. il caso dell'Athena Parthenos, *infra*, note 24-25.

[16] Ad oggi sembrano mancare dalla collezione: MATZ, VON DUHN 1881-1882, I, 519, 666, 708, 1210; II, 2343, 2394, 2881, 2930, 2934, 3340, 3382; III, 3490, 3584, 3597, 4106-4109.

[17] ROBERT 1904, Taf. 88.

[18] KOCH 1975, p. 129, n. 142; nella Fototeca dell'Istituto Archeologico Germanico è conservata una fotografia del citato frammento di sarcofago inventariata nel 1975 (D.DAI.75.2395); http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/30004.

[19] FITTSCHEN 1977, p. 13, n. 21; http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/55942.

[20] GULAKI 1981, p. 224, n. 11; http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/621535.

[21] ANDREAE 1980, p. 13, nota 17; http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/621585.

[22] Sul ruolo delle fototeche cfr. in generale, SERENA 2013; Immagini e memoria 2015.

[23] http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/55911.

[24] LEIPEN 1971, p. 6, n. 14; http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/29986. La fotografia dell'Istituto Archeologico Germanico è presumibilmente datata al 1931, quando venne inventariata, ma potrebbe essere anche precedente di qualche anno.

[25] Nel Matz-Duhn alla fine dell'Ottocento la statua era descritta con testa, probabilmente antica, ma non pertinente, e braccia moderne, cfr. MATZ, VON DUHN 1881-1882, I, p. 167, n. 630. Una fotografia di piccole dimensioni (5,5x8) e su carta al citrato, datata all'incirca tra 1905-1910 ed appartenente all'album di un anonimo viaggiatore francese, che aveva visitato la Villa, mostra la statua ancora con la testa e le braccia. La fotografia citata si trovava presso un antiquario in Francia.

[26] SCHREIBER 1883, p. 563.

[27] Sul Fondo Fotografico di Margarete Gütschow e la sua collaborazione con l'Istituto Archeologico Germanico, vd. BUCOLO 2015, pp. 35-57.

[28] STROSZECK 1998, p. 121, n. 138; http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/621523.

[29] RUMPF 1939, p. 72, n. 191; http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/30002.

[30] L'indicazione della collocazione è appuntata nell'*Inventarbuch* della Fototeca del 1933.

[31] RUMPF 1939, p. 72, n. 192; p. 86, n. 241. http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/30003; 621520. BUCOLO 2015, p. 37.

[32] http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/30002.

[33] Le fotografie vennero quasi certamente realizzate in quello stesso anno, o poco prima, essendo da mettere in relazione con alcune ricognizioni effettuate al fine di ritrovare sarcofagi già noti da pubblicazioni di inizio secolo.

[34] KOCKEL 1993, p. 100, B8; http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/29994.

[35] http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/29990.

[36] KOCKEL 1993, p. 161, J7; http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/29991.

[37] KOCKEL 1993, p. 102, C2; http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/29992.

[38] KOCKEL 1993, p. 132-139, G7; http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/29993.

[39] KLEINER 1978; http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/29995.

[40] GOETTE 1990, p. 169, n. 139; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 223; KRANZ 1984, p. 200, n. 57; ROBERT 1904, p. 226, n. 186; ROBERT 1919, p. 431 n. 349; RUMPF 1939, p. 72, n. 192; STROSZECK 1998, p. 155, n. 360. http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/29989; 29996; 29997; 29998; 29999; 30000; 30001; 30003; 30005; 30006.

[41] RIECHE 1978, p. 29, n. 25; http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/29987; 34586.

[42] REINSBERG C. 2006, pp. 231-232, nn. 135-136. http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/621539; 621540; 621861; 621862.

[43] Ringrazio l'architetto Valentina Puglisi per avermi mostrato e permesso di pubblicare la fotografia, che documenta lo stato dei frammenti prima del restauro.

[44] Le quattro immagini della statua, inventariate nel 1975, sembrano tuttavia far parte della medesima campagna in cui venne realizzata la fotografia inserita nel più ampio gruppo del 1973.

[45] Si tratta dello stesso sarcofago ritenuto perduto, o comunque non ritrovato in seguito ad una ricognizione del 1972, vd. nota 18.

[46] Archivio Storico Luce, l'ambasciatore inglese Ashley Clarke nella sua residenza - s.d. Ashley Clark fu Ambasciatore di Sua Maestà Britannica tra il 1953 e il 1962.

[47] Archivio Storico Luce, l'ambasciatore inglese Ashley Clarke nella sua residenza - s.d. Codice foto: DAD032-36: http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/fotoPlayer.jsp?doc=434&db=fotograficoDIAL&index=19&id=undefined§ion=/. Per la statua di togato vd.: http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/621534.

BIBLIOGRAFIA

Andreae B. 1980 – *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Die römischen Jagdsarkophage*, Die antiken Sarkophagreliefs, I.2, Berlin.

Angeli D. 1930 – *Roma Romantica. Le nostalgie della principessa Wolkonsky*, "Il Marzocco", 35, n. 22, 1 giugno, pp. 2-3.

Bucolo R. 2015 – *Margarete Gütschow. Biografia e studi di un'archeologa*, Supplementi e Monografie della Rivista "Archeologia Classica", 13, n.s. 10, Roma.

Buonocore M. 1997 – *Appunti di topografia romana nei codici Lanciani della Biblioteca Apostolica Vaticana, 1. Codici vaticani latini 13031, 13032, 13033, 13034, 15216, 15218*, Roma.

Colini A. M. 1944 – *Storia e topografia del Celio nell'antichità*, Roma.

Fairweather M. 1999 – *The pilgrim princess. A life of Princess Zinaida Volkonsky,* London.

Fittschen K. 1977 – *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach*, Berlin.

Förtsch R., Keuler M. 2011 – *Cologne Digital Archaeology Laboratory - Arbeitsstelle für Digitale Archäologie*, "Kölner und Bonner Archaeologica", 1, pp. 174-175.

Goette H. R. 1990 – *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mainz.

Gulaki A. 1981 – *Klassische und klassizistisches Nikedarstellungen. Untersuchungen zur Typologie und zum Bedeutungswandel*, Bonn.

Immagini e memoria 2015 – *Immagini e memoria. Gli archivi fotografici di istituzioni culturali della città di Roma*, Atti del convegno (Roma, Palazzo Barberini, 3-4 dicembre 2012), a cura di B. Fabjan, Roma.

Kleiner D.E.E. 1978 – *A portrait relief of* D. Apuleius Carpus *and* Apuleia Rufina *in the Villa Wolkonsky*, "Archeologia classica", 30, pp. 246-251.

Koch G. 1975 – *Die mythologischen Sarkophage. Meleager*, Die antiken Sarkophagreliefs, XII.6, Berlin.

Koch G., Sichtermann H. 1982 – *Römische Sarkophage*, München *(HdArch)*.

Kockel V. 1993 – *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten*, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 12, Mainz.

Kranz P. 1984 – *Die Jahreszeiten-Sarkophage*, Die antiken Sarkophagreliefs, V.4, Berlin.

Leipen N. 1971 – *Athena Parthenos. A Reconstruction*, Ontario.

Matz F., von Duhn F. 1881-1882 – *Antike Bildwerke in Rom mit Ausschluss der Grösseren Sammlungen*, I-III, Leipzig.

Mingazzini P. 1922 – *Iscrizioni di Villa Wolkonsky-Campanari*, "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", 50, pp. 72-81.

Panciera S. 1963-1964 – *L'architetto* Ti. Claudius Vitalis *e il suo sepolcro*, "Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia", 36, pp. 93-105.

Pietrangeli C. 1973 – *Villa Wolkonsky*, "Miscellanea della Società Romana di Storia patria", 23, pp. 425-434.

Reinsberg C. 2006 – *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben*, Die antiken Sarkophagreliefs, I.3, Berlin.

Rieche A. 1978 – *Die Kopien der Leda des Timotheos*, "Antike Plastik", 17, pp. 21-55.

Robert C. 1904 – *Die antiken Sarkophagreliefs. Einzelmythen: Hippolytos bis Meleagros*, Die antiken Sarkophagreliefs, III.2, Berlin.

Robert C. 1919 – *Die antiken Sarkophagreliefs. Einzelmythen: Niobiden bis Triptolemos. Ungedeutet*, Die antiken Sarkophagreliefs, III.3, Berlin.

Rumpf A. 1939 – *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*, Die antiken Sarkophagreliefs, V.1, Berlin.

Scheding P., Krempel R., Remmy M. 2013 – *„Vom Computer reden ist nicht schwer...". Projekte und Perspektiven der Arbeitsstelle für digitale Archäologie*, "Kölner und Bonner Archaeologica", 3, pp. 265-270.

Scheding P., Remmy M. 2014 – *Antike Plastik 5.0:// – 50 Jahre Forschungsarchiv für Antike Plastik in Köln*, "Antike Welt", 45, pp. 59-67.

Schreiber T. 1883 – *Die Athena Parthenos des Phidias und Ihre Nachbildungen. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte*, Leipzig.

Serena T. 2013 – *Per una teoria dell'Archivio fotografico come possibilità necessaria*, in *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, Atti del Convegno (Noto, 7-9 ottobre 2010), a cura di F. Faeta e G. D. Fragapane, Roma - Messina, pp. 23-40.

Shepherd J. 2015-2016 – *The Villa Wolkonsky – What's in a Name?*, "Rivista. The Magazine of the British Italian Society", 398 - Winter, pp. 10-12.

Sichtermann H. 1992 – *Die mythologischen Sarkophage. Apollon bis Grazien*, Die antiken Sarkophagreliefs, XII. 2, Berlin.

STROSZECK J. 1998 – *Löwen-Sarkophage. Die Sarkophage mit Löwenköpfen, schreitenden Löwen und Löwen-Kampfgruppen*, Die antiken Sarkophagreliefs, VI.1, Berlin.
TROFIMOFF A. 1966 – *La princesse Zenaide Wolkonsky de la Russie imperiale a la Rome des papes*, Rome.

Riassunto

La collezione di antichità della villa Wolkonsky vanta una lunga storia, che parte dalla prima metà dell'Ottocento ed arriva fino ad anni recentissimi. Voluta dalla principessa russa Zinaida Wolkonsky, la collezione ha subito le medesime sorti della villa, i diversi passaggi di proprietà e di destinazione. La raccolta è stata nel tempo oggetto di diversi cambiamenti, arricchimenti, dispersioni reali o solo apparenti. La documentazione fotografica, conservata presso la Fototeca del *Deutsches Archäologisches Institut* di Roma, racconta in immagini la collezione stessa. Le fotografie storiche permettono di valutare le precedenti condizioni dei reperti all'interno del giardino, non di meno le ultime immagini digitali consentono un chiaro e definitivo quadro dell'attuale consistenza della raccolta, accessibile on line attraverso il database *Arachne*. La collezione Wolkonsky si presta quale esempio concreto dell'importanza e dell'utilizzo della fotografia, passando dall'archivio alla banca dati.

Parole chiave: Arachne; archivio fotografico; ambasciata britannica; collezione di antichità; database; *Deutsches Archäologisches Institut*; scultura romana; Wolkonsky.

Abstract: The villa Wolkonsky Collection of Antiquities. The photografic documentation of the German Archaeological Institute.

The villa Wolkonsky collection of antiquities has a long history from the first half of the nineteenth century to very recent years. Desired by the Russian princess Zinaida Wolkonsky, the collection suffered the same fate as the Villa. In fact, the collection of antiquities had several changes, enrichments, real or only illusory dispersions. The photographic documentation, kept in the *Deutsches Archäologisches Institut* Photographic Archive of Rome, tells of the collection itself through the images. The historical pictures allow us to judge the previous conditions of the finds in the garden. Nevertheless, the latest digital images provide a clear and definitive "picture" of the current collection consistency and a large part of the roman marbles are now accessible online, using the database *Arachne*. The Wolkonsky collection is a concrete example of the importance of photography, passing from the archive to the database.

Keywords: Antiquities Collection; Arachne; British Embassy; Database; *Deutsches Archäologisches Institut*; Photographic Archive; Roman sculpture; Wolkonsky.

Raffaella Bucolo _ via S. Pincherle 169, Roma 00146
r.bucolo@libero.it

GLI ALLESTIMENTI DI FRANCO MINISSI (1919-1996) NELLE FOTOGRAFIE DI OSCAR SAVIO (1912-2005). MATERIALI DALLA FOTOTECA NAZIONALE – ICCD

Leda *AVANZI*

L'incontro di Aquileia dedicato ad "Archeologia e documentazione fotografica d'archivio" rappresenta una importante occasione per proporre il frutto di un lavoro di ricerca condotto sui fondi fotografici giacenti presso la Fototeca Nazionale dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione di Roma.

Qui, la consuetudine con il materiale custodito, la feconda attività di ricognizione, individuazione e riconoscimento, inventariazione, riordino fisico e catalogazione, ha permesso di avviare una riflessione sulle circostanze a cui afferiscono gli usi che si sono fatti delle fotografie, le motivazioni che le hanno determinate. Questo ha contribuito a una comprensione più ampia dei fondi giacenti, delle modalità e degli obiettivi della loro formazione, che si confermano gravitare intorno alla conoscenza e alla tutela del patrimonio e, in modo particolare, alla frequentazione museale.

In questo senso, lavorare sui fondi della Fototeca Nazionale ha significato constatare una specifica attenzione rivolta dalla fotografia ai musei, e ai musei archeologici. Un'attenzione che si riscontra non soltanto nelle celebri e innumerevoli stampe Alinari, Anderson e Brogi, frutto delle campagne di ripresa condotte tra il XIX e il XX secolo all'interno dei musei del Paese, ma anche nelle numerosissime fotografie provenienti dal Gabinetto Fotografico Nazionale, dalle soprintendenze, dai gabinetti fotografici dei singoli musei, dai vari enti pubblici, dalle numerose ditte private attive a livello locale, che illustrano gli interni museali insieme alle trasformazioni che essi hanno conosciuto nel corso del Novecento italiano. Si tratta di un particolare gruppo di immagini, una peculiare tipologia rappresentativa che si afferma, contestualmente al successo della fotografia, come una sorta di genere fotografico autonomo, che immortala ciò che Massimo Ferretti definì felicemente la "forma del museo" [1], nel suo evolversi e trasformarsi durante il secolo scorso.

All'interno di tale ambito di indagine è stato proprio questo tipo di materiali a condurre alla figura di Franco Minissi, protagonista spesso trascurato della cultura museale archeologica del secondo Novecento, e a quella fondamentale per la fotografia d'arte del secolo scorso di Oscar Savio, in veste di fotografo più rappresentativo dell'architetto viterbese. Entrambi quindi, Minissi e Savio, come interpreti di un capitolo della storia dell'archeologia, quello in cui, negli anni della Ricostruzione, essa si concreta nei processi di musealizzazione.

In primo luogo, Franco Minissi. Architetto, museologo, iniziò la sua parabola nei primissimi anni Cinquanta al fianco di Cesare Brandi, con l'Istituto Centrale del Restauro, proprio in relazione alle sistemazioni archeologiche nel sud del Paese, da Gela a Eraclea Minoa fino al celebre caso di Piazza Armerina; proseguì la sua carriera incidendo notevolmente sulla moderna musealizzazione italiana, firmando brani importantissimi della museografia archeologica [2]. Si tratta di una vastissima produzione, quella minissiana, che, sebbene estremamente eterogenea, si rivela costantemente tarata su un impianto concettuale rigoroso, supportata da coordinate storico critiche coerenti. Anzitutto, l'adesione consapevole e dichiarata ai fondamenti del pensiero brandiano, quindi la concezione della museografia come conservazione piuttosto che come interpretazione, l'identificazione tra la disciplina museografica e la cultura del restauro, la puntuale continuità metodologica rispetto al più generale impegno conservativo [3]. Non trascurabile si rivela, inoltre, la matrice concettuale che lo avvicina ad Argan, nell'interpretare la conservazione come strumento di studio e il "museo come scuola" [4], e a Ragghianti, nell'individuare nel museo il luogo principe della comunicazione della storia dell'archeologia e dell'arte [5]. Con questi tre riferimenti è possibile comprendere la validità e l'autonomia delle direzioni di Minissi; risalire alle scelte progettuali ricorrenti nelle sue realizzazioni museografiche, improntate ai criteri di flessibilità, indeterminatezza, trasparenza, rimovibilità.

Dall'altro lato, la figura di Oscar Savio. Padovano di nascita e romano di adozione, la sua intensissima carriera si svolse al fianco dei più grandi architetti del Novecento, ma anche ingegneri, progettisti, nonché critici e storici dell'arte e dell'architettura, attraverso campagne di ripresa condotte dai capoluoghi ai piccoli centri del Paese, tra gli anni Cinquanta e Settanta. La sua fama come fotografo d'architettura, d'arte, d'ar cheologia, si impose presto per la sua definita identità culturale che gli consentiva di trasferire nell'immagine fotografica il pensiero oltre alla descrizione, i concetti oltre alle informazioni [6]. Tra le influenze culturali alla base della taratura del suo sguardo, particolare rilievo ha certamente assunto la posizione anticonvenzionale di Bruno Zevi nei confronti della fotografia di architettura [7], che sembra aver informato l'originalissimo *modus* di Savio di documentare e interpretare l'immagine che definitivamente supera il «perbenismo cimiteriale delle fotografie "stile Alinari"» [8].

Tessere la ricostruzione del rapporto tra l'attività di Savio e quella di Minissi ha significato saldare un momento della storia della fotografia con la moderna

museologia archeologica, rimarcando la rilevanza della documentazione fotografica per l'ambito museologico, nello specifico archeologico, insieme alla interazione tra le due aree di ricerca del museo e della foto grafia e alle rispettive vicende nel corso del Novecento. Si tratta di un legame profondo tra due professionalità, quella dell'architetto museografo che delinea la "forma del museo" e quella del fotografo che ne trasmette la memoria, tra due figure che parlano entrambe il linguaggio moderno della presentazione.

Minissi e Savio nei fondi della Fototeca Nazionale

Tra i materiali giacenti presso la Fototeca dell'ICCD si sono distinte serie fotografiche relative ad alcuni degli interventi museografici in ambito archeologico di Franco Minissi, frutto delle campagne di ripresa realizzate da Oscar Savio durante la loro messa in opera o immediatamente dopo la loro conclusione e con fluite, secondo modalità e tempistiche differenti, nei fondi della Fototeca – il Fondo MPI [9] e il Fondo Savio [10].

Si tratta di musei concepiti da Minissi in una quindicina di anni, tra il 1950 e il 1965 circa, allestiti in sedi molto diverse tra loro: dal complesso storico e monumentale della villa romana di Giulio III, sede del Museo Nazionale Etrusco [11], al contenitore preesistente ma scarsamente connotato e dunque da valorizzare come l'Antiquarium di Gela per il Museo Regionale Archeologico [12], fino a un edificio progettato ex novo come quello del Museo Archeologico Regionale "Pietro Griffo" di Agrigento [13].

Tutti interventi frutto della progettazione pionieristica di Minissi, ma anche del rapporto funzionale che l'architetto seppe instaurare con gli archeologi e i soprintendenti del tempo [14] i quali entrarono in gioco a titolo pienamente paritario nella progettazione e nell'allestimento dei percorsi espositivi. Un radicata sinergia per la definizione di una narrazione il più possibile corrispondente alla specificità proprie del museo archeologico, chiamato per necessità a misurarsi con l'esigenza di raccontare la complessità dei contesti partendo dall'esibizione di reperti materiali.

La visione ravvicinata di questi brani museografici così come ripresi nelle fotografie saviane ha consentito di cogliere il nesso semantico tra il fare fotografia di Savio e il linguaggio museografico di Minissi, ovvero l'intelligenza visiva del primo nell'indagare e divulgare le componenti fondamentali dell'iconografia del secondo. L'elevata rappresentatività dello sguardo saviano nei confronti dell'opera di Minissi ha permesso di precisare il rapporto tra i due autori e di individuare in Savio uno stretto collaboratore nonché un professionista di riferimento per il museografo viterbese. Le trasgressioni fotografiche di Savio insistono infatti eccezionalmente sulle cifre stilistiche degli allestimenti minissiani, caso per caso, in modo tale per cui emerge chiaramente l'attitudine del fotografo a trasformare composizioni documentarie in vere e proprie immagini d'autore, a ridisegnare le strutture museali collocandole allo stesso tempo in una dimensione più ampia, decisamente soggettiva.

Tra le peculiarità della museografia archeologica di Minissi, la prima che Savio sembra affrontare è senza dubbio la messa in opera dell'assunto di derivazione brandiana di raccordo spaziale tra preesistenza monumentale e intervento architettonico e museografico moderno. Ad Agrigento l'architettura minissiana andò a introdursi nel paesaggio esistente sulla base di reciproche connessioni con il territorio, rispettando l'esigenza fondamentale di tutelare innanzi tutto la testimonianza antica nelle sue varie componenti. Il rispetto per la continuità con il palinsesto storico è giustamente inteso da Savio, il cui occhio insiste sulla Valle dei Templi con l'oratorio di Falaride, l'area teatrale, il convento cistercense di San Nicola (fig. 1). Inconsueti effetti chiaroscurali e prospettici riescono a rivelare il colloquio che Minissi instaura con l'architettura storicizzata di riferimento (fig. 2), esaltandone l'articolazione spaziale e l'integrazione

Fig. 1. Oscar Savio, *Agrigento. Museo archeologico. Franco Minissi, 1968*, H19711.

Fig. 2. Oscar Savio, *Agrigento. Museo archeologico. Franco Minissi, 1968*, H19730.

Fig. 3. Oscar Savio, *Gela. Museo archeologico nazionale. Ballatoio*, MPI6019948.

Fig. 4. Oscar Savio, *Agrigento. Museo archeologico. Franco Minissi, 1968*, H19753.

tra le strutture antiche e quelle moderne in una compenetrazione di linee convergenti.

In merito agli accorgimenti più propriamente museografici, le immagini saviane si soffermano sull'aumento non invasivo della superficie utile a cui Minissi ricorre per l'incremento della funzionalità museale e delle potenzialità espositive degli ambienti; i ballatoi, a partire da Villa Giulia, diventano una costante nei musei archeologici minissiani. Mentre nel caso romano la galleria pensile è inquadrata da Savio secondo un punto di vista lievemente scorciato (fig. 5), a Gela la ripresa si fa prospetticamente forzata (fig. 3); centralità e simmetria si impongono, invece, con rigidità ad Agrigento per immortalare il ricorso minissiano alla doppia altezza (fig. 4). Qui, i due livelli consentirono l'inedita collocazione della grandiosa scultura architettonica del Telamone del tempio di Zeus Olimpico. Si tratta quasi di un simbolo del lavoro di Minissi, che l'architetto rimise letteralmente in piedi, inserendolo in un ambiente del tutto nuovo capace tuttavia di rievocarne le originarie funzioni, facendone il cardine di una possibile visione complessiva di un passato scomparso ma latente.

La potenza di questa operazione culturale non sfugge alla fotografia di Savio, il quale ritorna più volte sulla ricontestualizzazione minissiana di reperti di eccezionale importanza, come nel caso di Villa Giulia. L'attenzione di Minissi alle più varie esigenze espositive delle collezioni, mediante la sperimentazione di soluzioni volte a condurre il visitatore il più possibile a contatto con le opere, non può non dedicarsi al celebre Sarcofago degli Sposi (fig. 6). Fulcro compositivo dell'allestimento, l'architetto ostenta chiaramente la bellezza, la fama, la singolarità del manufatto etrusco, collocandolo "en plein air" su una pedana ottagonale priva di schermi.

Con Minissi, i musei archeologici si fanno luoghi in cui i materiali sono calati al centro di una narrazione che, contestualizzando gli oggetti esposti, coinvolge il riguardante anche attraverso suggestioni emotive e accattivanti registri divulgativi (fig. 7). Savio individua e rimarca questa cifra espositiva, dimostrando particolare riguardo ai singoli particolari estrapolati dal contesto espositivo, con una nuova sensibilità nella percezione chiaroscurale, in un eccesso di contrasto tra ombre molto scure e luci decisamente squillanti (fig. 8).

Fig. 5. Oscar Savio, *Roma. Museo di Villa Giulia. La galleria*, MPI6018426.

Fig. 6. Oscar Savio, *Roma. Museo di Villa Giulia. Sistemazione del Sarcofago degli Sposi*, MPI6018424.

Fig. 7. Oscar Savio, *Gela. Museo archeologico nazionale. Scala del ballatoio*, MPI6019949.

Fig. 8. Oscar Savio, *Agrigento. Antiquarium di Villa Aurea. Vestibolo e Sala di Eraclea*, MPI130497.

Fig. 9. Oscar Savio, *Gela. Museo archeologico nazionale. Ala nord part.*, MPI6019941.

Fig. 10. Oscar Savio, *Gela. Museo archeologico nazionale. Salone part.*, MPI6019946.

Fig. 11. Oscar Savio, *Roma. Museo di Villa Giulia. La galleria*, MPI6018425.

Ulteriore, e fondamentale, aspetto nella progettazione minissiana fu la sempre diversa definizione delle strutture espositive. Le vetrine, elementi insopprimibili nella museografia archeologica, furono, nella carriera di Minissi, oggetto di una infaticabile sperimentazione grafica. Lo sforzo dell'architetto fu quello di ridurne al massimo il valore formale e semantico, cercando, mediante il ricorso costante alla trasparenza, di esaltarne il valore funzionale. A partire dalla prima esperienza di Villa Giulia (fig. 11), sia l'architetto che il fotografo rendono protagoniste le vetrine, proseguendo nelle successive esperienze siciliane. Le molteplici soluzioni sono riprese da Savio ricorrendo alla continua compenetrazione di quinte secondarie e che giunge a composizioni dove non sembrano rintracciarsi primi piani o punti di fuga (fig. 9).

È dunque tutto lo spazio espositivo come attrezzato da Minissi a essere indagato dall'obiettivo fotografico, mediante punti di ripresa inusuali, che rifiutano la veduta assiale e la composizione simmetrica, ricorrendo all'intersezione dei piani nell'organizzare e comporre l'immagine con un'alternanza disinvolta di direttrici oblique e assi inclinati in senso inverso (fig. 10). Savio esprime così la sua visione dinamica dello spazio espositivo, e generalmente architettonico, svelata da inquadrature assolutamente non convenzionali, come quelle che presuppongono la presenza di visitatori seduti all'interno delle sale (fig. 12), rinviando all'architettura museale come spazio fruito, umanamente e socialmente impegnato.

Fig. 12. Oscar Savio, *Agrigento. Museo archeologico. Franco Minissi, 1968*, H19709.

Conclusioni

Divergono notevolmente le vicende e gli esiti che, negli ultimi decenni, queste, come altre, realizzazioni minissiane hanno conosciuto. Se alcuni musei continuano a essere e a funzionare perfettamente con piccole varianti, come il museo agrigentino, e altri, come Villa Giulia, conservano certe soluzioni allestitive ideate dall'architetto viterbese, in diversi casi le realizzazioni museali di Minissi hanno subito un'alterazione progressiva nell'espletamento della funzione originaria; questo ultimo il caso di Gela, dove ha avuto luogo un impoverimento delle soluzioni originarie di progetto fino al completo riallestimento.

Sono soprattutto le trasformazioni, e talvolta le cancellazioni, a cui gli allestimenti minissiani sono

andati incontro, a rimandare all'importanza della documentazione fotografica d'archivio per la restituzione dei contesti e specificatamente dei contesti museali archeologici; per la restituzione di alcune delle fisionomie assunte dai musei negli anni della Ricostruzione che si fanno chiave di lettura per interpretare gli sviluppi e la fortuna in epoca contemporanea di paradigmi allestitivi del passato.

NOTE

[1] FERRETTI 1980, pp. 46-47.

[2] Per il profilo biografico di Franco Minissi si è fatto riferimento soprattutto a BERNINI 1998 e VIVIO 2010.

[3] BRANDI 1950; BRANDI 1963; BRANDI 1967.

[4] ARGAN 1949, pp. 64-66.

[5] RAGGHIANTI 1974.

[6] Sulla figura di Oscar Savio si vedano *La fotografia di Oscar Savio* 2009; BARBERO 2011.

[7] ZEVI 1948, soprattutto il capitolo La rappresentazione dello spazio, pp. 33-49.

[8] ZANNIER 2004, p. 16.

[9] Denominazione data al materiale già appartenente all'Archivio Fotografico della Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, per cui si vedano: Fotografare le Belle Arti 2013; BERARDI 2014, pp. 179-206.

[10] Il fondo è costituito da circa duemila stampe d'autore, che, insieme ai corrispettivi negativi, entrarono in archivio a partire dal 1985 in seguito alla vendita all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, diretto allora da Oreste Ferrari, curata proprio da Oscar Savio e protratta fino ai primissimi anni novanta. La Fototeca dell'ICCD a oggi non è che uno degli enti, pubblici e privati romani, deputati a custodire l'ingente patrimonio fotografico di Savio; tra gli altri, il Centro di Ricerca e Documentazione Arti Visive del MACRO, la Fototeca della Biblioteca Hertziana, la Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, l'Archivio Storico-Visuale del Teatro dell'Opera, il Museo Nazionale d'Arte Orientale, l'Archivio Fotografico dell'Istituto Nazionale della Grafica, l'Archivio Fotografico Comunale del Museo di Roma e quello privato di Inge Manzù, cfr. *La fotografia di Oscar Savio* 2009, pp. 39-43; BARBERO 2011, p. 203; a queste istituzioni si aggiunge la Fondazione Bruno Zevi.

[11] Trasformazione architettonica e allestimento, 1950-1955; committenza della Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale. Fotografie della Fototeca Nazionale, *Fondo del Ministero della Pubblica Istruzione*, MPI6018424/MPI6018426. Per quanto riguarda le vicende di musealizzazione della villa romana di Giulio III Ciocchi del Monte e l'ampia bibliografia relativa si vuole fare riferimento soprattutto a: BERNINI 1998; RANELLUCCI 2005; VIVIO 2010.

[12] Sistemazione architettonica e allestimento, 1955-1958.; committenza della Soprintendenza alle Antichità della Sicilia centro meridionale per le province di Agrigento e Caltanissetta. Fotografie della Fototeca Nazionale, *Fondo del Ministero della Pubblica Istruzione*, MPI6019940/MPI6019949b; fotografie della Fototeca Nazionale, *Fondo Oscar Savio*, H18018/18026. Per un puntuale studio sulla questione cfr. BERNINI 1998; RANELLUCCI 2005; VIVIO 2010.

[13] Costruzione e allestimento del museo con restauro del complesso monumentale della chiesa e convento cistercense di San Nicola, 1958-1967; committenza della Soprintendenze alle Antichità della Sicilia centro meridionale per le province di Agrigento e Caltanissetta. Fotografie della Fototeca Nazionale, *Fondo del Ministero della Pubblica Istruzione*, MPI130362/MPI130363; MPI130495/MPI130497; fotografie della Fototeca Nazionale, Fondo Oscar Savio, H19688, H19690, H19692, H19694/H19695, H19698 /H19699, H19702, H19705/H19706, H19708/H19712, H19714/H19731, H19733/H19736, H19745/H19747, H19751/H19753. Per l'argomento si vedano BERNINI 1998; RANELLUCCI 2005; VIVIO 2010.

[14] Sembra opportuno menzionare le figure di Renato Bartoccini e di Pietro Griffo, allora soprintendenti alle Antichità dell'Etruria Meridionale e alle Antichità della Sicilia centro meridionale per le province di Agrigento e Caltanissetta.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN G.C. 1949 – *Il museo come scuola*, "Comunità", 3, pp. 64-66.

ARGAN G.C.1955 – *Problemi di museografia*, "Casabella-Continuità", 207, pp. 64-67.

ARGAN G.C. 1971 – *La prospettiva del museo*, "Futuribili", 30-31, pp. 53-61.

ARGAN G.C. 1982 – *Rapporto tra museo e allestimento*, in MUCCI E., TAZZI P. L., *Il pubblico dell'arte*, Firenze, pp. XI-XX.

BARBERO L.M. (a cura di) 2011 – *Roma '50-'60: guida alle architetture nelle fotografie di Oscar Savio*, Catalogo della Mostra (Roma, 2010), Milano.

BERNINI D. 1998 – *Colloqui con Franco Minissi sul museo*, Roma.

BRANDI C. 1950 – *Il fondamento teorico del restauro*, "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 1, Roma, pp. 5-12.

BRANDI C. 1963 – *Teoria del restauro*, Roma [ed. consultata 2000].

BRANDI C. 1967 – *Struttura e architettura. L'inserzione del nuovo nel vecchio*, Torino.

CALLEGARI P., CONTINI M.T., FERRANTE F., PAPALDO S., PRATOLINI A. 1986 – *La Fototeca Nazionale*, Roma.

DEZZI BARDESCHI M. 2004 – *Cari maestri, architetture negate, tradite, dimenticate*, Milano.

DEZZI BARDESCHI D. 2004 – *Da Agrigento a Piazza Armerina: Franco Minissi o della Modernità (a rischio)*, "L'Architettura. Cronache e storia", 20, 588, pp. 744-746.

FERRETTI M. 1980 – *La forma del museo*, in *Capire l'Italia. I Musei*, vol. IV, Milano, pp. 46-80.

FONTI D. (a cura di) 2012 – *Nel museo d'oggi l'arte è la Cantatrice calva di Jonesco, conversazione con Maurizio di Puolo*, in *Il museo contemporaneo: storie, esperienze, competenze*, a cura di D. FONTI e R. CARUSO, Roma, pp. 169-176.

Fotografare le Belle Arti 2013 – *Fotografare le Belle Arti. Appunti per una mostra. Un percorso all'interno dell'archivio fotografico della Direzione generale delle antichità e belle arti, Fondo MPI Ministero della pubblica istruzione, 1860-1970*, Catalogo della Mostra (Roma 2013), Roma.

La fotografia di Oscar Savio 2009 – *La fotografia di Oscar Savio: luce, materia e architettura, nei fondi della Fototeca Nazionale*, "Acta photographica: rivista di fotografia, cultura e territorio", 2009/01.
Minissi F. 1966a – *Le riserve dei musei archeologici*, "Musei e gallerie d'Italia", 11, 28, pp. 28-38.
Minissi F. 1966b – *Problemi di esposizione – I) La luce in relazione alla vetrina dei Musei*, "Musei e gallerie d'Italia", 11, 29, pp. 38-42.
Minissi F. 1967a – *Problemi di esposizione – II) Dimensionamento ed agibilità delle vetrine dei musei*, "Musei e gallerie d'Italia", 11, 31, pp. 41-48.
Minissi F. 1967b – *Problemi di esposizione – III) Sulla collaborazione tra conservatore del museo ed architetto-museologo*, "Musei e gallerie d'Italia", 12, 32, pp. 27-29.
Minissi F. 1973-74 – *Adattamento a museo di edifici monumentali*, "Museologia", 2-3, pp. 35-42.
Minissi F. 1974 – *Note sul restauro dei monumenti e sull'architettura dei musei*, Roma.
Minissi F. 1978 – *Conservazione dei beni storico-artistici e ambientali. Restauro e musealizzazione*, Roma.
Minissi F. 1979 – *Architettura e allestimento dei musei*, "Musei e gallerie d'Italia", XXIV, 68-69, pp. 27-29.
Minissi F. 1981 – *Musei e processi di musealizzazione*, "Museologia", 10, pp. 9-11.
Minissi F. 1988 – *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione*, Roma.
Ragghianti C.L. 1974 – *Arte, Fare, Vedere*, Firenze.
Ranellucci S. 1990 – *Restauro e museografia. Centralità della storia*, Roma.
Ranellucci S. 1996 – *Raccordo spaziale tra preesistenza e intervento nell'opera di Franco Minissi*, "Opus. Quaderno di storia architettura restauro", 1996/05, Pescara, pp. 357-388.
Ranellucci S. 2005 – *Allestimento museale in edifici monumentali*, Roma.
Tiné V., Zega L. (a cura di) 2013 – *Archeomusei: musei archeologici in Italia, 2001-2011*, Atti del Convegno (Adria, 2012), Padova.
Vivio B. 2010 – *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Roma.
Zannier I. 2004 – *Scene di luce*, in *Carlo Scarpa nella fotografia. Racconti di architettura, 1950-2004*, Catalogo della Mostra (Vicenza, 2004-2005), a cura di G. Beltramini e I. Zannier, Venezia, pp. 15-21.
Zevi B. 1948 – *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Torino [ed. consultata 2007].
Zevi B. 1960 – *Architectura in nuce*, Venezia - Roma.
Zevi B. 1973 – *Spazî dell'architettura moderna*, Torino.

Riassunto

Il lavoro di ricerca condotto sui fondi fotografici custoditi dalla Fototeca Nazionale dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione di Roma ha riferito come le circostanze a cui afferiscono gli usi che si sono fatti delle fotografie qui giacenti, le motivazioni che le hanno determinate, si confermino gravitare intorno alla conoscenza e alla tutela del patrimonio e, in modo particolare, alla frequentazione museale. Si è constatata una specifica attenzione rivolta dalla fotografia ai musei archeologici, concretata in un particolare gruppo di immagini che illustrano gli interni museali del Paese insieme alle trasformazioni che essi hanno conosciuto nel corso del secolo scorso. È stato proprio l'accostarsi a tale peculiare tipologia rappresentativa a condurre alla figura di Franco Minissi, protagonista spesso trascurato della cultura museale archeologica del secondo Novecento italiano, e a quella fondamentale per la fotografia d'arte del XX secolo di Oscar Savio, in veste di fotografo più rappresentativo dell'architetto viterbese.

Parole chiave: Franco Minissi; Oscar Savio; musei archeologici; fotografia d'autore.

Abstract: Franco Minissi's museum exhibitions (1919-1996) as in the Oscar Savio's photographs (1912-2005). Materials from the Fototeca Nazionale – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

The research work done on photographic collections of the Fototeca Nazionale – Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – has highlighted the occasions, reasons and uses with reference to the pictures here preserved, that are knowledge and presevation of cultural heritage and, specially, museum attendance. It has been verified through photographic evidence that a specific attention was given to archaeological museums, as it is evident in a particular type of images that represent italian museums interiors and their transformation during XX century. This reseach scope has led to Franco Minissi, an autor often overlooked by the contemporary museum culture, and to Oscar Savio, interesting figure of fine art photography in the last century, as well as photographer more representative of italian architect.

Keywords: Franco Minissi; Oscar Savio; archaeological museums; fine art photography.

Leda Avanzi _ Via Col di Nava 23, Roma
(+39) 334 2760439
leda.avanzi@beniculturali.it

UN GRANDE AVVENIRE DIETRO LE SPALLE? L'AEROFOTOTECA NAZIONALE FRA STORIA, CRISI E POTENZIALITÀ

Elizabeth J. *SHEPHERD*

Nel 2016 l'Aerofototeca Nazionale (AFN) compie 57 anni. In questi decenni, pochi per un archivio storico tradizionale ma molti, e densissimi, per un archivio di fotografia aerea, la sua fisionomia non è cambiata tanto nell'organizzazione, quanto nelle finalità. Nel 1959 l'AFN fu una creazione all'avanguardia in seno all'amministrazione dei beni culturali, un centro modernissimo di studio del territorio, con una forte vocazione didattica; 57 anni dopo è un molto più tradizionale archivio storico, certo non più un centro propulsore di nuove conoscenze e abilità operative, attività questa ormai da tempo passata alle università e ai centri di ricerca. In questo contributo cercherò di illustrare i motivi di un così drammatico cambiamento di vocazione, e i problemi – del tutto imprevisti sei decenni fa – che oggi l'AFN si trova ad affrontare e che mettono a rischio la sua stessa sopravvivenza.

Perché creare un'aerofototeca?

Le intenzioni dei fondatori sono sinteticamente illustrate dal primo direttore AFN, Dinu Adamesteanu: "«Alla fine del 1958 l'allora Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, Prof. Guglielmo De Angelis D'Ossat, convinto assertore dell'introduzione su vasta scala della fotografia aerea nel campo della ricerca archeologica di carattere topografico, decide di creare, nell'ambito del Gabinetto Fotografico Nazionale, un Ufficio distaccato che possa raccogliere, coordinare e mettere a disposizione di tutte le Soprintendenze alle Antichità tutto il materiale aerofotografico disponibile ed utile allo snellimento delle ricerche sul terreno» [1]. Si era nell'ambito della Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica istruzione (un autonomo Ministero dei Beni culturali nascerà infatti solo nel 1974), all'epoca deputata alla tutela e dotata dal 1895 di un proprio archivio fotografico, il Gabinetto Fotografico Nazionale (GFN). L'"ufficio distaccato" era appunto l'Aerofototeca e chi ne promosse la nascita fu un gruppo ristretto e altamente specializzato di esperti della materia: oltre al citato Direttore Generale, l'architetto Guglielmo De Angelis D'Ossat (1907-1992), ne facevano parte l'archeologo Dinu Adamesteanu (1913-2004); il generale dell'Aeronautica Militare Domenico Ludovico (1905-1991), comandante della Scuola di Aerocooperazione di Guidonia; il colonnello Giulio Schmiedt (1912-1991) dell'Istituto Geografico Militare; i professori di Topografia di Roma e dell'Italia antica dell'Università di Roma "La Sapienza", Giuseppe Lugli (1890-1967) e Ferdinando Castagnoli (1917-1988). La finalità era di creare un "centro di raccolta e di preparazione delle fotografie aeree (selezioni, ingrandimenti, letture stereoscopiche)... (per) coadiuvare in campo nazionale le ricerche delle soprintendenze alle antichità" [2].

Si trattava quindi di un'operazione volta a fornire assistenza pratica agli uffici sul territorio e a creare competenze al loro interno tali da consentire di affrontare al meglio, con le armi della legge di tutela, la difesa delle tracce storiche soggette alle devastanti trasformazioni della ricostruzione postbellica. Il pericolo era pienamente compreso dai fondatori: l'eccezionale sinergia tra alcuni di loro, civili e militari, determinò la creazione di un archivio e di un servizio assolutamente particolari, specie considerando che si era in piena guerra fredda.

Nei fatti, il motore sempre attivo dell'iniziativa era costituito da tre persone: Adamesteanu, Ludovico e Schmiedt. Il primo era un esperto di fotointerpretazione e sarebbe diventato un leggendario soprintendente della Basilicata [3]; il terzo divenne uno dei massimi fotointerpreti a livello internazionale, autore di un monumentale *Atlante aerofotografico delle sedi umane in Italia* che ancora oggi è un riferimento ineludibile di qualsiasi ricerca storico-territoriale; il generale Ludovico fu particolarmente sensibile ai gravi mutamenti in atto nel territorio italiano del dopoguerra, e attento alle possibili applicazioni in campo civile e culturale del proprio mandato:

«Non dimentichiamo che il patrimonio storico-archeologico italiano, unitamente a quello artistico e paesistico, costituisce un "unicum" di inestimabile pregio, che non ha uguali nel mondo.

Anche se si vuol ragionare in termini materialistici di contabilità – interesse turistico e bilancia commerciale – salvaguardarlo e valorizzarlo diventa una necessità e un affare.

Ma sul piano culturale e spirituale, il rispetto e la cura di un tal patrimonio impegnano permanentemente e responsabilmente l'Italia al cospetto del mondo. Un dovere nazionale e un impegno d'onore dunque, e insieme un altissimo titolo di merito per un popolo civile» [4].

La sua iniziativa fu di capitale importanza per la nascita dell'AFN, che altrimenti non avrebbe mai potuto disporre di grandi quantità di foto aeree del territorio, tradizionalmente appannaggio esclusivo dell'"intelligence" militare. "Allo scopo di aumentare la ricerca archeologica in Italia e salvaguardare le zone minacciate dall'estensione dell'urbanistica,

viabilità, irrigazione attuali, lo Stato Maggiore AM, con nota 624/142/510 de l'11 febbraio 1961 ha deciso di cedere all'Aerofototeca tutti i negativi (lastre e pellicole) precedenti alla fine del 1954 nonché, ove questi risultassero distrutti dalla guerra, tutti i positivi su carta o su pellicola... più tutti i fotopiani operativi militari in cui figurassero zone archeologiche". Si tratta di decine di migliaia di immagini [5] del territorio nazionale, che costituiscono oggi, insieme alle grandi campagne fotografiche dei ricognitori Alleati della II guerra mondiale, il nucleo portante, storicamente eccezionale, del patrimonio dell'AFN.

Anche l'Istituto Geografico Militare partecipò in maniera sostanziale alla creazione del nuovo servizio. Oltre alla cessione di un nucleo consistente di fotografie, l'IGM mise a disposizione l'opera di Giulio Schmiedt, che venne comandato presso l'AFN dal 20 gennaio al 28 ottobre 1960. In questo periodo Schmiedt impiantò il sistema di gestione, ricerca e consultazione delle foto aeree su base cartografica IGM (fogli 1:100.000) che è ancora oggi in uso [6].

La missione originaria

Forse per l'influsso congiunto della mentalità archeologica e di quella militare, la missione del nuovo istituto venne subito articolata in senso decisamente pratico:

- creare un archivio di fotografia aerea da mettere a disposizione degli uffici di tutela e degli studiosi;
- promuovere la realizzazione di specifiche campagne aerofotografiche su richiesta degli stessi uffici;
- fornire il "know-how" per una corretta fotolettura e fotointerpretazione, fornendo assistenza nel lavoro di fotointerpretazione archeologica e di restituzione grafica;
- pubblicare carte archeologiche e cataloghi di foto aeree.

La creazione dell'archivio, come abbiamo visto, dipese strettamente dalla disponibilità dell'Aeronautica Militare [7]. Tuttavia già 5 anni dopo, nel 1964, arrivarono in dono dall'American Academy in Rome le fotografie alleate del 1943-1945, seguite dopo pochi anni dal deposito di quelle conservate dalla British School at Rome [8]. Il fondo così ricostituito, dal 2012 formalmente intitolato allo stormo M.A.P.R.W. ("Mediterranean Allied Photo Reconnaissance Wing") [9], venne ad arricchire l'archivio in modo determinante, poiché costituiva un formidabile insieme di 833.005 immagini del territorio italiano e allo stesso tempo era di per se stesso "storia".

In seguito, la collezione dell'AFN è andata costantemente arricchendosi di archivi aerofotografici, sia di società del settore sia di privati [10]; un fenomeno che fortunatamente continua ancora oggi. Solo nel 2015-2016 sono stati offerti in dono quattro fondi, di diversa consistenza e soggetto (gen. P. Malagoli, biblioteca specializzata di aerofotografia e fotointerpretazione; fam. Martella, foto inedite del volo di W. Wright a Centocelle, 1909; G. Catena, campagne fotografiche ISS di rilievo termografico della vegetazione e dello stato di salute del territorio; fam. Ducros, foto dell'aviatore P. Ducros nella I e II guerra mondiale) [11]. Dal lato delle acquisizioni a titolo oneroso, per le quali pure non mancano proposte importanti (per es. di recente per l'archivio

Fig. 1. AFN, fondo MAPRW. 3rd Photo Group 23 Squadron, 1 settembre 1943, ore 9,30. Operazione Avalanche: la costa nei pressi di Salerno 7 giorni prima dello sbarco alleato.

Fig. 2. AFN, fondo MAPRW. 12th Photo Reconnaissance, 15 marzo 1944, ore10,45. Operazione Diadem: bombardamento di Montecassino.

Fig. 3. AFN, fondo MAPRW. 5th Photographic Reconnaissance Squadron, 20 ottobre 1944, ore 14.15. Il forte di Parona (VR) e l'Adige, con cortina fumogena antierea vanificata dal vento.

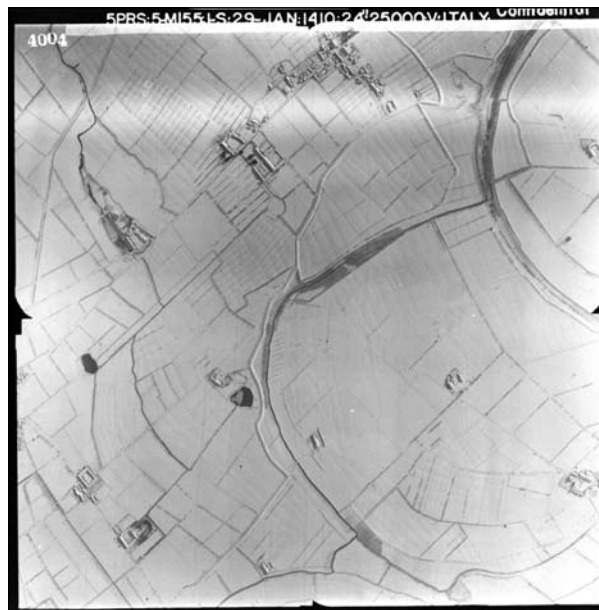



Fig. 4. AFN, fondo MAPRW. 5th Photographic Reconnaissance Squadron, 29 gennaio 1945, ore 14.10. I paleomeandri del Po nei pressi di Cremona, evidenziati dal diverso scioglimento della coltre di neve.

SIAT), l'attuale riorganizzazione del Mibact pone purtroppo dei freni.

Per quanto concerne la realizzazione di specifiche campagne aerofotografiche, per l'AFN si trattò sia di rivestire il faticoso ruolo di intermediario tra le soprintendenze e gli enti che effettuavano voli (Aeronautica e ditte di rilevazione aerea), sia di effettuare campagne fotografiche in proprio (tra cui la serie di riprese da bordo del dirigibile Goodyear, nel 1973, di ampie zone dell'Italia centro-meridionale).

Questa funzione è stata assunta col tempo dalle Regioni (per motivi di pianificazione territoriale) e dagli enti preposti alla tutela attiva (in particolar modo Carabinieri TPA e Guardia di Finanza). Infine, la liberalizzazione delle immagini satellitari, fino all'attuale comoda disponibilità di Google Earth, hanno reso meno urgente la fotografia da vettore aereo tradizionale, che è rimasta sostanzialmente appannaggio degli enti di ricerca. Negli ultimi anni, infine, la fotografia da drone sta rendendo i voli aerei obsoleti per le riprese a bassa quota.

Se da un lato l'AFN ha da tempo rinunciato ad un ruolo attivo in questo ambito, dall'altro si è recentemente iniziata ad interessare del recupero delle tecniche tradizionali di fotografia aerea (aquilone, pallone, dirigibile, elicottero), per esempio stabilendo rapporti con alcuni degli attuali specialisti della fotografia da aquilone e da pallone e promuovendone l'"expertise" [12]. Di una società italiana che effettua voli prospettici con velivoli leggeri per finalità di documentazione dei beni culturali e dell'uso del territorio l'AFN ha acquisito nel 2011 una piccola, ma significativa, documentazione [13].

Alle origini, la formazione fu tra le prime attività ritenute indispensabili, poiché i tecnici delle soprintendenze dovevano essere addestrati alla lettura delle foto aeree, che ai loro occhi rischiavano di rimanere mute o quantomeno sottoutilizzate. «Erano proprio [le] conoscenze tecniche di cui si servirono i primi studiosi dell'aerofotografia che mancavano ai nostri archeologi... Pertanto venne concesso di avvalersi della Scuola di Aerocooperazione dell'AM che pose la sua ricca attrezzatura a disposizione degli archeologi...» [14].

Si trattava quindi di imparare la fotolettura stereoscopica e di tradurre graficamente quanto letto nelle foto, sia tramite schizzi a mano libera sia tramite disegno tecnico per mezzo di stereorestitutori. In questa attività didattica, assunta in prima persona, ancora una volta sarà fondamentale l'apporto dell'AM: dal 1960 per una quindicina di anni si tennero presso la Scuola di Aerocooperazione di Guidonia e l'AFN dei corsi regolari di fotointerpretazione archeologica, rivolti ai funzionari delle soprintendenze (archeologi e architetti, geometri e disegnatori), ma aperto anche a esponenti delle università e a studiosi stranieri. Nel primo anno i docenti furono gli ufficiali fotointerpreti dell'AM per la parte tecnica, per la parte interpretativa archeologica Lugli, Castagnoli, Adamesteanu e il geologo della Sapienza Marcello Zalaffi; furono allievi molti nomi celebri dell'archeologia italiana [15]. Col tempo, anche questa particolare didattica è passata alle università; tuttavia non sarebbe disutile poter offrire agli utenti AFN dei rudimenti di lettura stereoscopica, anche con stereoscopi da campagna, perché si è osservata l'abitudine ormai corrente di studiare la singola foto e non, come sarebbe necessario, la

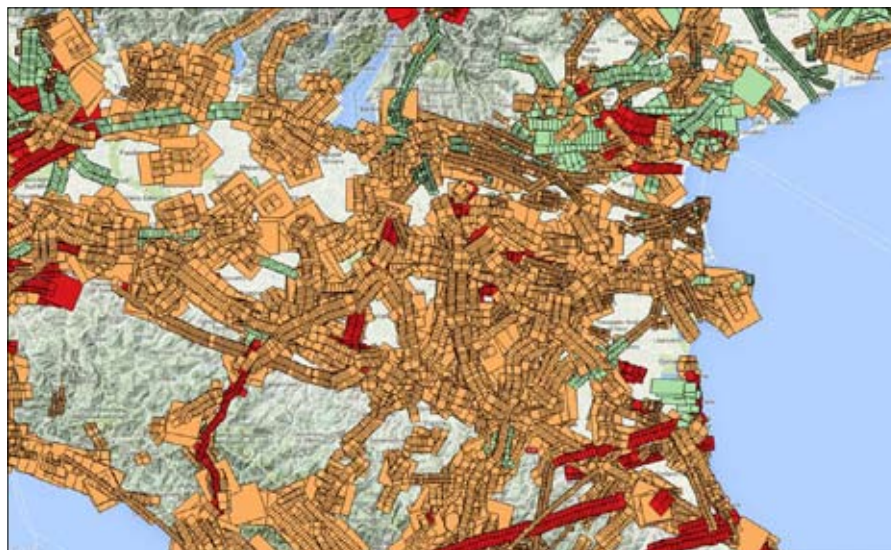



Fig. 5. AFN. Database *Sortie* e visualizzazione GIS: part. delle foto MAPRW sull'Emilia Romagna.

coppia di fotogrammi in stereoscopia, con evidente forte limitazione dei risultati dell'analisi.

Più continua è stata invece l'attività di pubblicazione, a cominciare da una delle prime, precoci realizzazioni dell'AFN, la "Carta delle zone archeologiche d'Italia al 1:200.000", uscita nel 1968 a cura del Touring Club Italiano [16]. Altra attività perseguita era la realizzazione di documentari di sensibilizzazione verso la tutela dei beni: sempre nel 1968 venne infatti presentato al Palazzo delle Esposizioni di Roma, nell'ambito della celebre mostra "Italia da salvare" [17], il documentario "Cocci d'oro" sulle attività di scavo clandestino, realizzato in collaborazione con la Guardia di Finanza.

La rotta perduta

Le attività dell'AFN continuarono per 25 anni ad essere sostanzialmente queste, fino al 1985. In quell'anno il Parlamento approvò la prima legge di condono edilizio (L. 28 feb. 1985, n. 47) che stabiliva le procedure di sanatoria delle opere abusivamente realizzate fino al 1 ottobre 1983. Si trattava di una misura, dichiarata unica e straordinaria, volta a procurare un consistente afflusso di denaro nelle casse dello Stato, allo scopo di risanare il deficit dei conti pubblici. Il condono edilizio è infatti una misura che consente, dietro pagamento, la regolarizzazione amministrativa degli illeciti edilizi e l'estinzione dei reati penali connessi.

Ad oggi sono state emanate tre leggi di condono (la citata 28 febbraio 1985, n. 47; 23 dicembre 1994 n. 724 art. 39; 24 novembre 2003, n. 326). La procedura di richiesta di sanatoria prevede la produzione di ogni documentazione che dimostri lo stato di fatto anteriore ad una certa data o i cambiamenti di stato a varie date [18]; tra i documenti probatori è la fotografia aerea con data certificata, cioè convalidata dagli enti autorizzati (pubblici o produttori) tra i quali è l'AFN. La conseguenza di ciò è stata che dal 1986 l'AFN ha completamente cambiato la propria attività, diventando una sorta di sportello aerofotografico usato con grande intensità da privati e da professionisti. Uno dei problemi non ultimi è dato dall'aspettativa degli utenti di questo tipo, che non considerano la foto aerea un bene culturale, ma solo un documento

Fig. 6. AFN, fotomosaico del centro storico di Roma. U. Nistri, 1919. La foto è stata usata per la redazione della *Carta geomorfologica del centro storico di Roma* (Del Monte *et alii* 2016).

utile, da procurarsi in tempi brevi date le scadenze imposte alle domande di sanatoria. Il *modus operandi* non era troppo diverso da quello delle richieste di una soprintendenza in difficoltà per un progetto edilizio incombente su un'area archeologica: tempi sostenuti, scadenze, insoddisfazione per l'eventuale assenza di documentazione utile erano gli stessi. L'AFN risolse il problema dedicando tutte le proprie energie a questo tipo di urgenza, e tralasciando per necessità il resto; con la conseguenza che le finalità di studio, di gestione del patrimonio, di conservazione passarono in secondo piano.

Fig. 7. AFN, fondo MAPRW. 23 Squadron, 20 agosto 1943, ore 8.30. Mosaico di due fotogrammi. La piana deltizia del Tevere, con le dune e le tracce dei successivi avanzamenti della linea di costa.

Fig. 8. AFN, fondo SARA-Nistri, 9 settembre 1985. Veduta dell'area di Ostia antica (part. con tracce di edifici sepolti).

Fig. 9. AFN, fondo AM, 1957. Tracce di un paleoalveo e di opere di canalizzazione a sud di Aquileia (analisi di A. Dell'Anna).

Fig. 10. AFN, fondo Lisandrelli, 1975. Veduta prospettica con tracce dell'antica città di Vulci, parte centrale, vista da S (analisi di G. Pocobelli).

Ciò è rilevabile ove si analizzi la produzione di mostre e cataloghi realizzati dall'AFN nel corso della sua esistenza. Prima dello spartiacque del 1985 vennero realizzate varie mostre, a cadenza quasi annuale, fino alla mostra "L'aerofotografia da materiale di guerra a bene culturale. Le fotografie aeree della R.A.F." (1980, con un importante catalogo [19]), e pubblicato il primo volume della serie "Collezioni e raccolte di fotografia aerea", relativo ai rilevamenti Esacta [20]. Successivamente al 1985 sono state organizzate poche mostre, anche di notevole rilevanza, quali ad esempio *Lo sguardo di Icaro* (2003), *Roma dall'alto* (2006), *Le terre dei folli* (2007), ma ormai sempre su iniziativa di università o di istituzioni locali: l'AFN, sommersa dal quotidiano delle richieste di documentazione per sanatoria e in difficoltà per la progressiva riduzione del personale, non ha avuto più la forza di promuovere in prima persona, con iniziative di grande impatto, il proprio potenziale informativo [21].

L'urgenza della conservazione

Dal 2006 l'AFN ha dovuto prendere atto di un problema fino ad allora appena intuito, ovvero la critica situazione conservativa del proprio patrimonio fotografico.

Dal punto di vista della conservazione il patrimonio aerofotografico soggiace a due fenomeni particolari: per le stampe, la grande utilità pratica, che diventa anche la prima causa di instabilità; per i negativi, l'instabilità intrinseca della pellicola. Un terzo fattore di criticità è la quantità: le foto aeree vengono prodotte a centinaia per ogni volo. Uso intensivo, instabilità e quantità sono quindi i fattori critici della conservazione in AFN. Essi hanno determinato la necessità di una progettazione articolata in più interventi, mirati alla salvaguardia urgente della parte di materiale in via di degrado e alla sistemazione ottimale di tutte le collezioni in condizioni conservative controllate.

Fig. 11. AFN, foto di ente ignoto, anni Sessanta. Veduta di Dura Europos (Siria).

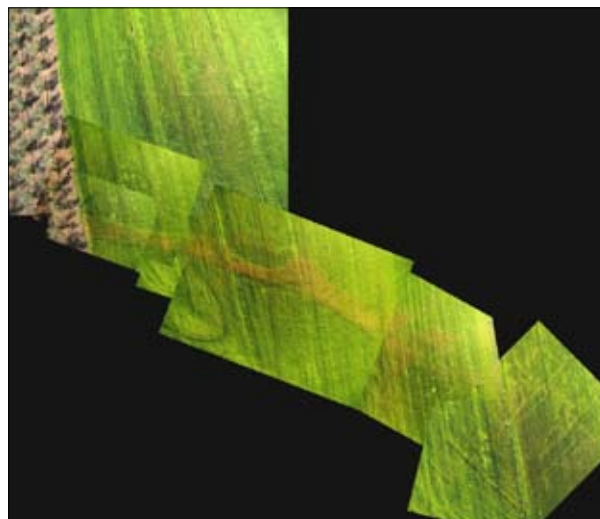



Fig. 12. P. Nannini, foto aeree da aquilone (Kite Aerial Photography), 2007-2008. Fotomosaico diacronico dei *crop-marks* del sito romano di Aiali (GR), finalizzato all'imposizione del vincolo archeologico.

Le pellicole di acetato sono intrinsecamente instabili e quindi destinate alla degradazione [22]. Le misure per ovviare all'inconveniente sono oggi sostanzialmente due: la riproduzione su supporti più stabili e il ricovero a temperature molto basse e costanti. Con un patrimonio stimato in ± 6 milioni di pellicole, che mostrano in buona parte un progressivo degrado, l'AFN ha da tempo constatato l'impossibilità di intervenire sui singoli casi problematici ed ha preferito mettere in atto un'azione di conservazione preventiva, con monitoraggi e interventi di vario genere [23] che determinassero delle condizioni stabili di permanenza in archivio. Dopo 10 anni di monitoraggio e di rilevazioni [24], sulla cui base decidere le priorità di intervento, è ora possibile mettere in azione la conservazione diretta. Tuttavia, varie difficoltà sono intervenute al momento di adeguare efficacemente gli attuali ambienti di conservazione, posti all'interno di un edificio storico, alle necessità della conservazione al freddo. Una soluzione cui si dovrà arrivare (e celermente, data la velocità del degrado delle pellicole) è il trasferimento dell'archivio in nuovi ambienti, appositamente progettati dal punto di vista del controllo attivo e passivo del microclima, dedicati alla differente tipologia di materiale, che consentano la conservazione al freddo dei manufatti su supporto plastico instabile, e che siano provvisti di sistemi di controllo della qualità dell'aria, pena la perdita di buona parte del patrimonio aerofotografico.

Allo stesso tempo, è evidente che non è possibile immettere gli originali a basse temperature senza averli prima riprodotti. La riproduzione (analogica e/o digitale) va intesa infatti non solo come un appoggio alla fruizione, ma soprattutto come misura conservativa, poiché salva il contenuto, impedisce di continuare a manipolare gli originali, consente il loro ricovero in condizioni rigidamente controllate. È evidente che, anche per questa attività, lo stesso numero delle immagini da riprodurre impone necessità di tempi, costi, valutazione di capacità di memo-

Fig. 13. AFN, fondo Bamsphoto, 11 ottobre 2001. Uso improprio di un monumento: la pieve romanica di S. Maria in Carpino, Carpenedolo (BS).

Fig. 14. AFN, fondo MAPRW, 4 maggio 1944. Part. con esito del bombardamento di Pontedera (PI).

ria, disponibilità di manodopera che al momento sono ben lungi dall'essere quello che servirebbe per un'azione rapida ed efficace.

Fig. 15. Mappatura degli ordigni inesplosi: i crateri delle bombe sganciate su Ala (TN) (in rosso), letti in una foto MAPRW del 25 agosto 1945 e sovrapposti a una foto del 1993 (da Shepherd 2016).

Una necessaria inversione di tendenza

Chi sono e come vengono assistiti oggi gli utenti AFN? La drammatica riduzione di personale addetto alla ricerca in archivio e all'assistenza agli utenti ha determinato la necessità di cambiare drasticamente la strategia dell'offerta. Da alcuni mesi AFN sta pubblicando sul sito ICCD, a ritmi serrati, gli strumenti di ricerca delle fotografie aeree (i fotoindici) [25], in modo che siano gli utenti stessi a scegliere le immagini presumibilmente utili per i loro fini. Tuttavia le immagini vere e proprie non sono ancora accessibili direttamente "on line", con l'eccezione di una minima parte di foto prospettiche visualizzabile sulla piattaforma AFol [26]. Le immagini verticali, che costituiscono la maggior parte del patrimonio storico dell'archivio e quella più usata, e che per essere apprezzabili hanno bisogno di un'alta risoluzione e della georeferenziazione (in modo da poterle vedere orientate secondo i punti cardinali), verranno rese visualizzabili tramite un progetto di webGIS che è alle ultime fasi di sviluppo e di test.

Negli ultimi anni si è anche cercato di recuperare la collaborazione con il mondo degli studiosi e dei professionisti che usano la fotografia aerea per il loro lavoro. Si tratta di archeologi, topografi, geologi, geografi, urbanisti, ingegneri, storici militari, specialisti forensi, ma anche fotografi e semplici appassionati di aeronautica e di storia locale. Ricordo qui, a titolo esemplificativo, tre dei più consueti ed intensi campi di applicazione delle foto AFN nell'ambito di collaborazioni consolidate:

Fig. 16. AFN, fondo AM. Stato conservativo critico di una pellicola di acetato degli anni Sessanta (foto G. Leone).

- geologia, geomorfologia, geografia (con il Servizio Geologico d'Italia del Dipartimento Difesa del suolo dell'ISPRA; il Servizio geologico, cartografico e di geoarcheologia della Soprintendenza Speciale Beni Archeologici di Roma; il dipartimento di Scienze della Terra dell'università di Roma-Sapienza; l'insegnamento di geografia del SAGAS, Università di Firenze);
- archeologia e topografia (con il Laboratorio di Topografia Antica e Fotogrammetria-LabTAF dell'Università del Salento; l'insegnamento di Aerofotointerpretazione archeologica, Università di Firenze; il settore di Topografia antica del CNR IBAM di Lecce; la Scuola di Specializzazione " Dinu Adamesteanu" dell'Università del Salento; l'insegnamento di Topografia antica, Università di Roma 3; il Laboratoire Aérophotothèque della Aix -Marseille Université, Centre Camille Jullian, FR; la FORTH IMS - Foundation for Research and Technology Hellas, Institute for Mediterranean Studies, Rethymnon, Creta, GR);
- tecniche "storiche" di ripresa aerea (Soprintendenza ABAP Si-Gr-Ar; FORTH IMS, Creta, GR).

Un altro ambito specifico dell'AFN, quello del rilevamento del territorio per scopi di sicurezza e di protezione civile, ha portato in questi ultimi anni a definire la necessità (e l'urgenza) di una mappatura nazionale degli ordigni bellici inesplosi ancora presenti sul territorio italiano [27]. Si tratta di un progetto che vede l'interesse e l'appoggio del Ministero della Difesa e delle strutture territoriali adibite alla gestione dell'emergenza, e che ha incontrato attenzione anche fuori del mondo italiano; tuttavia, una mappatura a livello nazionale non può essere condotta senza un progetto condiviso, ma soprattutto senza consistenti fondi dedicati e senza l'immissione di nuovo personale qualificato: risorse, queste ultime, che purtroppo in questo periodo della vita dell'AFN non sono disponibili [28]. È un problema che investe, in questi anni, tutto il sistema degli archivi italiani e che determina in chi vi opera il senso dell'inadeguatezza del proprio lavoro e il timore della perdita della memoria storica del paese: a maggior ragione per quanto riguarda il maggiore archivio aerofotografico civile d'Italia, il cui enorme, utilissimo e fragilissimo patrimonio è minacciato, realmente di ora in ora, dalla sua stessa intrinseca instabilità.

NOTE

[1] Adamesteanu 1961.
[2] Adamesteanu 1961. Della necessità di un servizio aerofotografico si discuteva da molti anni (Lugli 1939).
[3] Su di lui si veda De Siena, Giardino 2012.
[4] Ludovico 1964, p. 16.
[5] Pervenute per consegne successive, fino alla fine degli anni Ottanta.
[6] Vedi *infra* s.v. fotoindici.
[7] Si consideri anche che fino al 2000 la possibilità di usufruire di foto aeree era soggetta alla concessione da parte dell'AM di una specifica, formale autorizzazione.
[8] Legate all'attività dell'archeologo John Bryan Ward-Perkins, foto interprete alleato e poi per molti anni direttore della BSR.
[9] Su ciò si veda Shepherd *et alii* 2012.
[10] Per l'elenco dei fondi rimando a http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/194/fondi-fotografici, s.v. Aerofototeca nazionale.
[11] Tutti in corso di acquisizione formale.
[12] Per esempio nella Masterclass internazionale "Archaeology from the sky" organizzata da AFN e Istituto Olandese a Roma (KNIR) nel 2014: http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/150/news/199/lu2019aerofototeca-nazionale-dellu2019iccd-ospita-dal-26-al-29-maggio-2014-la-seconda-settimana-della-masterclass-archaeology-from-the-sky.
[13] Fondo Bamsphoto (parzialmente edito in *Terre dei folli* 2006 e *Obiettivo sul patrimonio* 2010): http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/194/fondi-fotografici/168/bamsphoto.
[14] Adamesteanu 1961, loc. cit.
[15] Giovanna Bermond Montanari, Delia Brusadin, Ercole Contu, Ernesto De Miro, Antonio Di Vita, Domenico Faccenna, Maria Floriani Squarciapino, Giuseppe Foti, Antonio Frova, Clelia Laviosa, Felice Gino Lo Porto, Amedeo Maiuri, Mario Moretti, Pietro Orlandini, e molti altri.
[16] Per le mostre sul patrimonio dell'AFN si veda *Attività ICCD* e, per le più recenti, *infra*.
[17] Mostra nazionale per la tutela del patrimonio culturale promossa da "Italia Nostra" e dal Touring Club Italiano, Milano, Palazzo Reale, 7 aprile – 1 maggio 1967; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 ottobre - 11 novembre 1967; e nel 1968 successive tappe a Verona, Venezia, Bologna. Sulla mostra si veda da ultimo Saibene 2015.
[18] La modalità di ricerca aerofotografica per questi fini è ben illustrata in http://spaziocartograficopugliese.it/pagina/modulo/consulenze.
[19] Mostra presso la British School at Rome, 24 giugno - 10 luglio 1980 (*RAF* 1980).
[20] Prosperetti 1986.
[21] Si sono prodotti, negli ultimi anni, quasi solo articoli relativi al punto della situazione conoscitiva e conservativa dell'archivio: ad es. Boemi *et alii* 2008; Shepherd 2009; Ceraudo, Shepherd 2010; *Ferrara* 2010; *Ferrara* 2011; Shepherd *et alii* 2012.
[22] Si vedano in proposito i dati forniti dal *Gruppo di lavoro per la conservazione preventiva* (http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/466/conservazione-preventiva).
[23] Per maggiori informazioni rimando a Palazzi 2016 e in generale alle relazioni edite nel sito ICCD, s.v. Aerofototeca Nazionale.

[24] Condotti fin dal 2006 con l'indispensabile collaborazione dell'Istituto Superiore di Conservazione e Restauro (ISCR), che ha fornito un'eccellente ed apprezzata assistenza in tutte le fasi di progettazione, di messa in opera e di monitoraggio del rilevamento microclimatico degli ambienti di conservazione, a partire dagli ambienti di archivio fino ai singoli contenitori; e dell'Istituto Centrale per il Restauro e la Conservazione del Patrimonio Librario (ICRCPAL) per il monitoraggio entomologico in archivio.

[25] I fotoindici sono disponibili in http://www.iccd.beniculturali.it/aerofototeca/

[26] Archivio Fotografico online: http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/

[27] Shepherd 2015; Shepherd 2016.

[28] Il personale interno dell'AFN è oggi di sei unità, una sola delle quali in grado di svolgere le mansioni scientifiche specifiche del servizio.

BIBLIOGRAFIA

Adamesteanu D. 1961 – *Un nuovo ufficio della direzione generale alle antichità e belle arti: l'Aerofototeca*, in *Atti convegno società italiana di fotogrammetria e topografia*, aprile 1961, pp. 1-10.

Attività ICCD – Attività dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma, 1977-1980 (annuale).

Boemi *et alii* 2008 – Boemi M.F., Palazzi D., Shepherd E.J., Cacace C., Zampetti B., *Prima della fruizione: tutela preventiva del patrimonio aerofotografico nazionale*, in *Innovazione e tecnologia: le nuove frontiere del MiBAC*, Salone Lubec (Lucca 23-24 ottobre 2008), Lucca, pp. 8-14.

Ceraudo G., Shepherd E.J. 2010 – *Italian aerial photographic archives: holdings and case studies*, in *Landscapes through the lens. Aerial photographs and historic environment*, a cura di D. C. Cowley, R. A. Standring e M. J. Abicht, Oxford, pp. 237-246.

Del Monte *et alii* 2016 – Del Monte M., D'Orefice M., Luberti G. M., Marini R., Pica A., Vergari F., *Geomorphological Map of Rome City Centre: a contribution to the geomorphological classification of urban landscapes*, Sapienza-ISPRA-ICCD-AFN, Roma.

De Siena A., Giardino L. 2012 – *Dinu Adamesteanu*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti archeologi (1904-1974)*, Bologna, pp. 41-57.

Ferrara 2010 – Palazzi D., *Fattori di degradazione chimica negli ambienti di conservazione*; Sclocchi M.C., Matè D., *Biodeterioramento: tipologie di danno e conservazione preventiva*; Shepherd E.J., *Vizio d'origine. Stato critico della fotografia di guerra*; Cacace C., *Il sistema di monitoraggio on-line*; Petrosino R., *Recupero e conservazione del patrimonio fotografico campano: l'esperienza del MuDIF*, in *Conservazione preventiva negli archivi fotografici*, Atti del XVII Salone del Restauro, Ferrara, 26 marzo 2010.

Ferrara 2011 – Shepherd E. J., *Carte in guerra. Una strategia multidisciplinare per i fondi RAF e USAAF dell'Aerofototeca Nazionale*; Palazzi D., *Strategie di conservazione in Aerofototeca Nazionale*; Calzolari M., *La quadratura del cerchio, ovvero la conservazione indiretta degli archivi nel rispetto del metodo storico e della pubblica consultazione*, in *Strategie di conservazione dei fondi "compositi" dell'Aerofototeca Nazionale*, Atti del XVIII Salone del Restauro, Ferrara, 31 marzo 2011.

Ludovico D. 1964 – *L'aerofotoarcheologia*, "Rivista aeronautica", 3, marzo 1964, pp. 3-16.

Lugli G. 1939 – *Saggi di esplorazione archeologica a mezzo della fotografia aerea*, Roma.

Obiettivo sul patrimonio 2010 – *Obiettivo sul patrimonio. Centocinquanta anni di immagini dei siti UNESCO italiani*, Catalogo della Mostra (Foligno, 11 aprile - 8 maggio 2010), a cura di C. Marsicola e M..R. Palombi, Roma.

Palazzi D. 2016 – *Aerofototeca Nazionale. Report sullo stato di conservazione delle pellicole negative del Fondo Aeronautica Militare (AM)*, in http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/540/analisi-e-sperimentazioni.

Prosperetti F. 1986 – *I rilevamenti Esacta*, Collezioni e raccolte di fotografia aerea, 1, Roma.

RAF 1980 – *L' aerofotografia da materiale di guerra a bene culturale. Le fotografie aeree della RAF*, Catalogo della Mostra (British School at Rome, 24 giugno - 10 luglio 1980), Roma.

Roma dall'alto 2006 – *Roma dall'alto*, Catalogo della Mostra (Casa dell'Architettura, Acquario Romano, Roma, 25 ottobre - 30 novembre 2006), a cura di M..F. Boemi e C. Travaglini, Roma.

Saibene A. 2015 – *Renato Bazzoni e l'Italia da salvare*, FAI, Roma.

Sguardo di Icaro 2003 – *Lo sguardo di Icaro: le collezioni dell'Aerofototeca Nazionale per la conoscenza del territorio*, a cura di M. Guaitoli, Roma.

Shepherd E. J. 2009 – *Cinquanta anni di Aerofototeca Nazionale (1958–2008)*, "Archeologia Aerea. Studi di Aerotopografia Archeologica", 4-5, pp. 19-21.

Shepherd E. J. 2015 – *Le foto aeree della II guerra mondiale conservate in Aerofototeca Nazionale e il loro potenziale informativo per la sicurezza nazionale*, "Bollettino di archeologia online", VI.1, pp. 111-130

Shepherd E. J. 2016 – *Mapping unexploded ordnance in Italy: the role of World War II aerial photographs*, in *Conflict Landscapes and Archaeology from Above*, a cura di B. Stichelbaut, D. Cowley, Farnham, pp. 205-217.

Shepherd *et alii* 2012 – Shepherd E.J., Palazzi D., Leone G., Mavica M., *La collezione c.d. USAAF dell'Aerofototeca Nazionale. Lavori in corso*, "Archeologia Aerea. Studi di Aerotopografia Archeologica", 6, pp. 13-32.

Terre dei folli 2006 – *Le terre dei folli. 150 anni di fotografia aerea per conoscere e contenere il consumo del territorio. Un progetto BAMSphoto Basilio Rodella*, a cura di M.A. Crippa, F. Zanzottera e M.F. Boemi, Fondazione NYMPHE, Castello di Padernello.

Riassunto

Nata nel 1959, l'Aerofototeca Nazionale (AFN) del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo è il maggiore archivio civile di fotografia aerea italiano, con stimati 6 milioni di immagini del territorio tra il 1889 ed oggi. Creata come centro di studio a supporto dell'azione di tutela delle soprintendenze archeologiche, col tempo e per vari motivi, illustrati nella relazione, si è trasformata in un archivio storico, i cui fondi sono particolarmente importanti nei due grandi nuclei delle foto Alleate 1943-1945 e dell'Aeronautica Militare 1923-1980. Il passare del tempo ha però fatto emergere un serio problema di conservazione delle pellicole originali, che mette a rischio la sopravvivenza di una larga parte del patrimonio; d'altro canto, la progressiva trasformazione di un materiale tecnico di immediata utilità in documento storico ha anche aperto nuove possibilità di impiego a scopi di difesa del territorio e di protezione civile.

Parole chiave: aerofototeca; fotografia aerea; conservazione; rilevazione ordigni.

Abstract: A great future behind us? History, problems and potential of the Aerofototeca Nazionale

Aerofototeca Nazionale, the National Aerial Archive of Italy's Ministry of Heritage and Cultural Activities and Tourism, was created in 1959 and is today, with an estimated 6 million images of the territory dating from 1889, the largest civil aerial archive in Italy. Initially a center of study to support the action of the archaeological superintendencies, over time and for the reasons illustrated in the present work it has turned into a historical archive, whose collection holds two large funds of great historical significance (Allied imagery 1943-1945, Italian Air Force 1923-1980). The passing of time, however, has also given rise to serious conservation problems for the original films; on the other hand, the gradual transformation of a technical material of immediate utility in historical documents has also opened up new uses for the safeguard of the territory and for civil protection.

Keywords: aerofototeca; aerial imagery; conservation; unexploded ordnance.

Elizabeth J. Shepherd _ Aerofototeca Nazionale ICCD, Via di S. Michele 18, 00153 Roma
http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/98/aerofototeca-nazionale
elizabethjane.shepherd@beniculturali.it

DOCUMENTARE PER IMMAGINI: IL CASEGGIATO DEL SERAPIDE E LE TERME DEI SETTE SAPIENTI AD OSTIA ANTICA

Paola *OLIVANTI* *

In una breve sintesi pubblicata sulla rivista "Capitolium" del 1938, relativa ai lavori svolti ad Ostia nel biennio 1935-1937, cioè negli anni immediatamente precedenti al progetto per l'E42, Guido Calza dichiarava: "Un enorme cumulo di terra e di macerie ricopriva e in parte ricopre tuttora una grandiosa costruzione a occidente del Foro e della quale si intravedeva la sommità delle sue murature laterizie di buona epoca imperiale" [1] (fig. 1).

Il "cumulo di terra e macerie" aveva destato l'interesse degli archeologi ostiensi già dal 1911, quando, in un freddo giorno di dicembre, un gruppo di coraggiosi composto da Dante Vaglieri [2], Guido Calza [3], Italo Gismondi [4] e Raffaele Finelli [5] aveva effettuato un sopralluogo, per valutare la possibilità di riportare alla luce la "grandiosa costruzione" [6]. Si trattava del complesso costituito dal Caseggiato del Serapide e dalle Terme dei Sette Sapienti: alcuni scatti dell'epoca, che verosimilmente documentano il sopralluogo, mostrano il futuro isolato III,X in uno stato di interro quasi totale, se si eccettua la volta del *frigidarium* delle terme e la calcara installata all'interno di una delle taberne del Caseggiato del Serapide (fig. 2). I due edifici in esame formano, con un terzo (il Caseggiato degli Aurighi), un vasto e articolato complesso edilizio di età medio imperiale, che occupa interamente l'isolato III,X della città antica [7].

I resti non erano ignoti a chi avesse consuetudine con le rovine ostiensi. Una parte del complesso, infatti, per l'esattezza una vasta sala circolare pavimentata a mosaico, nella quale si riconosce il *frigidarium* delle terme (fig. 3), è rappresentata nelle piante di Pietro Holl (fig. 4) e di Giuseppe Verani (fig. 5), rilevate tra il 1802 e il 1804 per conto della

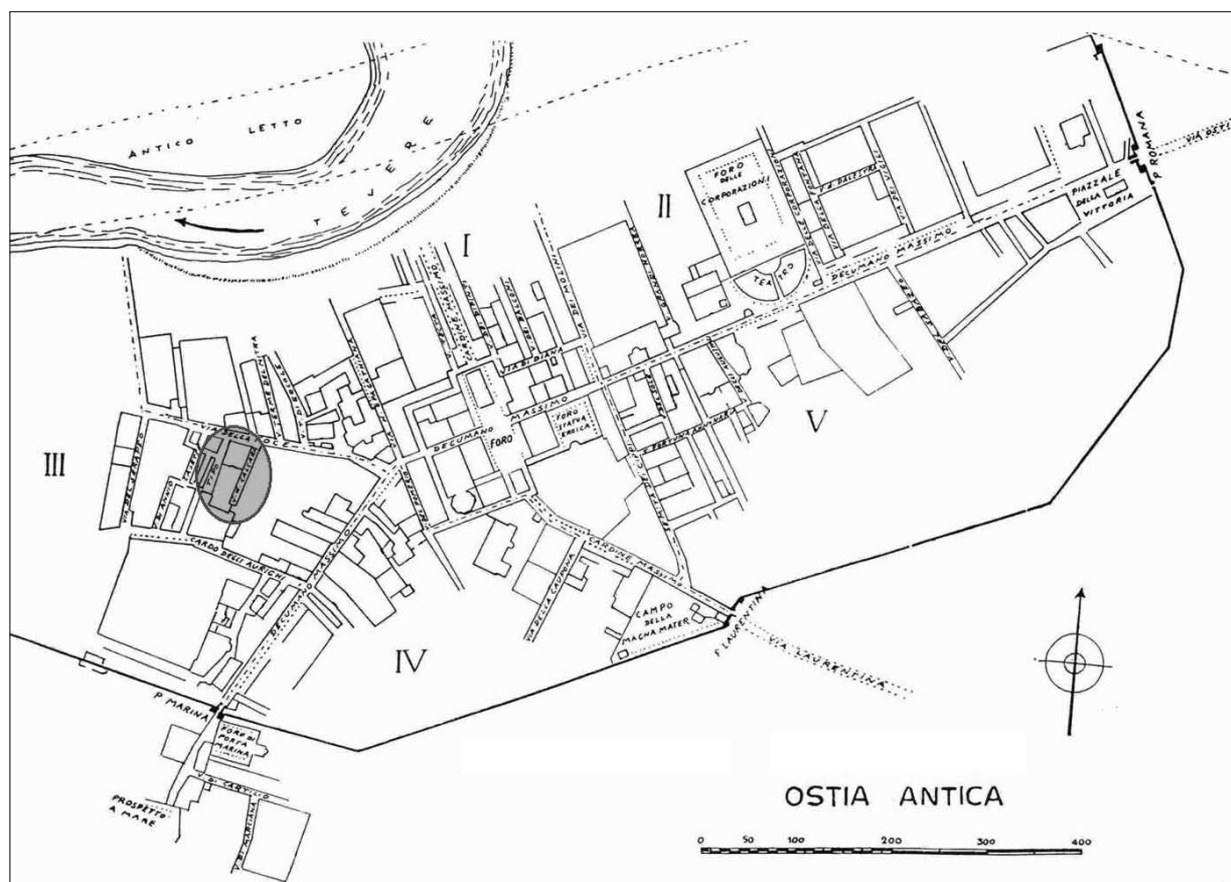



Fig. 1. Planimetria schematica degli Scavi di Ostia con la localizzazione del complesso edilizio Caseggiato del Serapide-Terme dei Sette Sapienti (da CALZA, BECATTI 1962).

Fig. 2. Terme dei Sette Sapienti. Veduta da nord, prima dello scavo, 1911 (lastra di vetro alla gelatina, PAOAnt, AF, neg. B 2014).

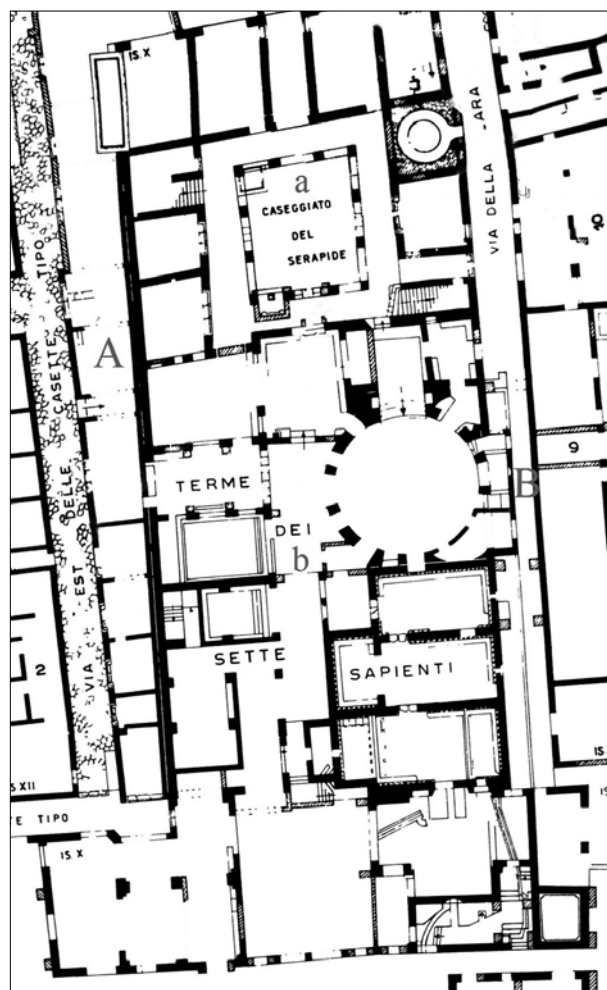



Fig. 3. Stralcio della planimetria generale degli Scavi di Ostia con l'isolato III,X (da *Topografia generale* 1953).

Fig. 4: P. HOLL, *Alla Santità di N.S. Pio Settimo Pontefice Massimo. Pianta topografica di tutti gli edifici rinvenuti nelle Pontificie scavazioni di antichità. Incominciate l'anno 1803 e proseguite nel corrente 1804, con l'indicazione ancora di tutti gli altri siti adiacenti*, 1804. Particolare del Foro e delle zone adiacenti: cerchiato in rosso il complesso del caseggiato e delle terme (PAOAnt, AD, inv. 71).

Reverenda Camera Apostolica. La pianta di Verani in particolare valorizza quanto rimaneva della volta del *frigidarium* inserendone una rappresentazione nella serie di vignette che completano il rilievo degli scavi (fig. 6). Entrambi i rilievi documentano la situazione degli scavi al termine delle esplorazioni condotte fino al pontificato di Pio VII (1800-1823), prima dagli antiquari inglesi G. Hamilton e R. Fagan, poi dall'archeologo camerale G. Petrini [8]. Nello specifico, il *frigidarium* delle terme, come l'adiacente calcara, sono state esplorate da R. Fagan nel 1800 [9].

Se si eccettua questo precoce interesse, l'edificio in esame è stato poi ignorato per tutto il XIX secolo, fino al sopralluogo del 1911, dopo il quale le indagini ostiensi presero però un'altra direzione, avendo Vaglieri stabilito come prioritario nel suo programma di scavi il ricongiungimento di quanto era già stato portato alla luce, soprattutto nel tratto di Decumano che va da Porta Romana fino al Foro [10].

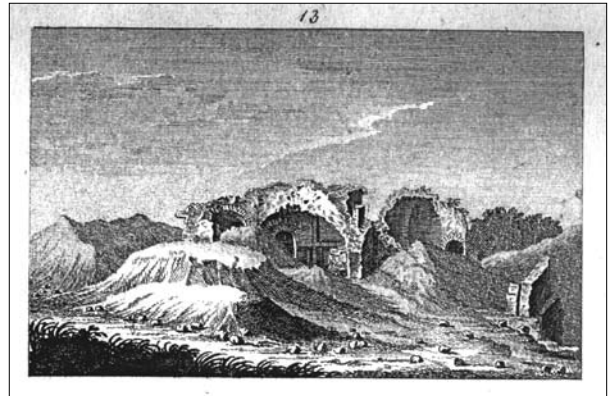



Fig. 5. G. Verani, *Pianta topografica della antica e moderna Ostia, colle adiacenze*, 1804. Vignetta n. 13.

Fig. 6. I. Gismondi, Pianta di Ostia, 1925 (da Calza 1925).

Un rinnovato interesse si coglie alla metà degli anni Venti del secolo scorso, quando le strutture emergenti di questo monumentale complesso compaiono sulla pianta allegata alla guida degli scavi redatta da Guido Calza (fig. 7), anche se il complesso non è inserito nell'itinerario di visita, probabilmente perché non accessibile e perché lo stato delle conoscenze non ne consentiva ancora una descrizione adeguata. Nella planimetria, rilevata da Italo Gismondi tra il 1921 e il 1925 in scala 1:1000, sono rilevati il cortile del Caseggiato del Serapide con il portico e una parte delle strutture delle Terme dei Sette Sapienti (la sala circolare e alcuni vani adiacenti): il complesso era dunque parzialmente visibile, probabilmente in seguito a interventi di pulizia e bonifica eseguiti tra il

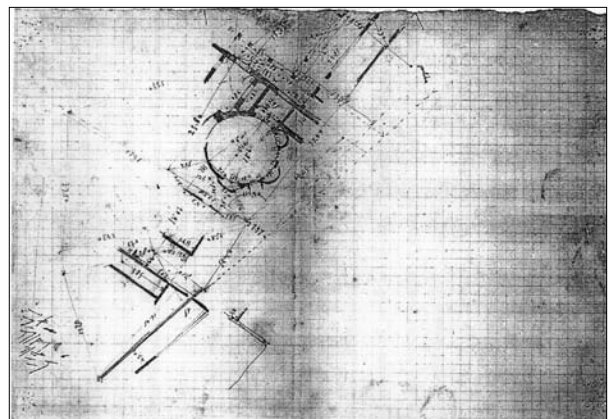



Fig. 7. I. Gismondi, schizzo misurato delle strutture delle Terme dei Sette Sapienti e del Caseggiato del Serapide (PAOAnt, AD, Fondo minute e schizzi, fasc. 5).

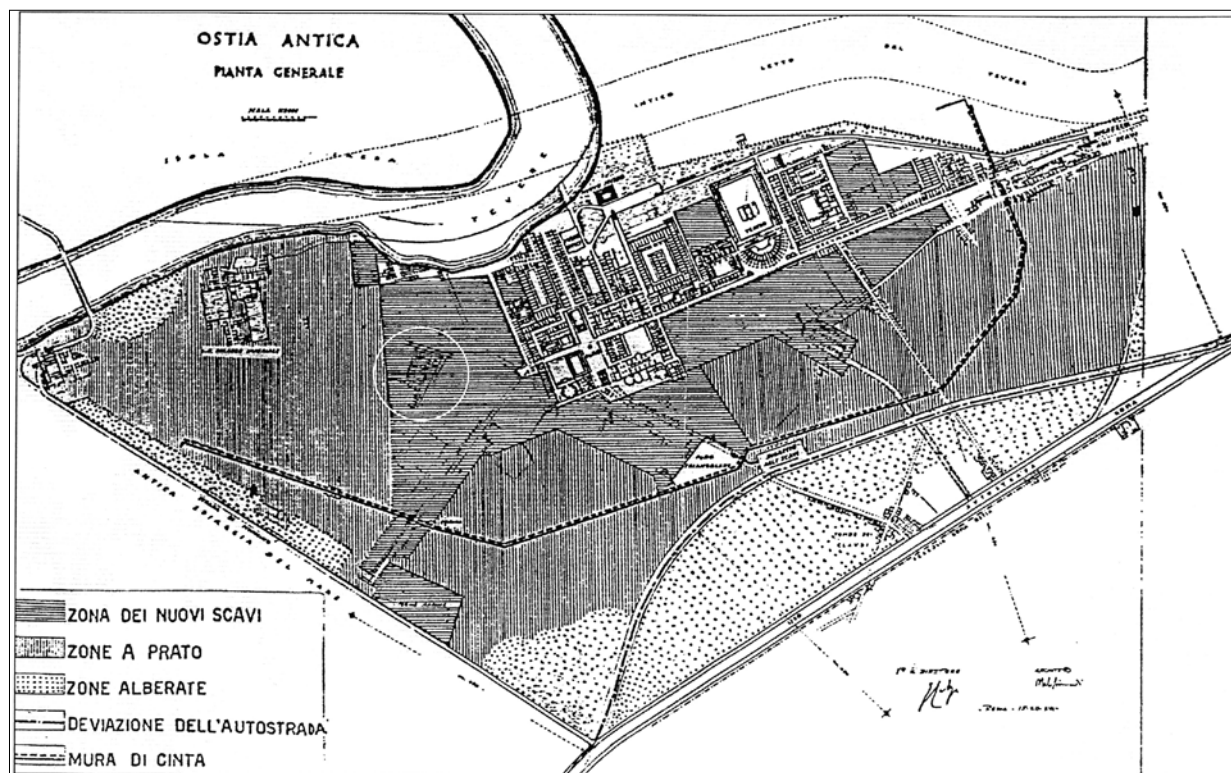



Fig. 8. G. Calza, I. Gismondi, Ostia *Antica*. *Pianta generale*. *Roma 15-XII-1937*. Progetto per la sistemazione dell'arrea archeologica di ostia Antica presentato all'Ente per l'Esposizione Universale (PAOAnt, AD).

1911 e il 1921 [11]. La planimetria del complesso così come appare nella pianta del 1925 coincide con uno schizzo misurato, privo di scala metrica e anonimo, ma attribuibile a Gismondi per la calligrafia delle misure: le poche differenze sono riscontrabili soprattutto nella planimetria del cortile del Caseggiato del Serapide [12] (fig. 8).

Nel decennio successivo le indagini di Calza e Gismondi si concentrarono nell'area centrale della città nel quartiere del Foro, in alcuni interventi di completamento di vecchi scavi, ma soprattutto nello scavo della necropoli dell'Isola Sacra.

Verosimilmente tra la fine del 1935 e l'inizio dell'anno successivo Calza decise di intraprendere lo scavo del complesso in esame, nonostante la posizione decentrata e un po' distante dal Foro e in deroga quindi al principio di continuità topografica che animava il suo lavoro di restituzione alla luce delle vestigia ostiensi, nel solco metodologico tracciato anni prima da Dante Vaglieri [13]. Le ragioni di questa scelta sono da ricercarsi nella certezza di trovarsi di fronte ad un complesso eccezionalmente conservato rispetto alla media degli edifici ostiensi, ma anche estremamente delicato dal punto di vista dello scavo e del restauro, sul quale intervenire con l'ausilio di maestranze interne, dopo tanti anni addestrate allo scavo e agli interventi conservativi sulle strutture antiche [14].

I lavori nel complesso costituito dal Caseggiato del Serapide e dalle Terme dei Sette Sapienti impegnarono quindi le risorse della Direzione degli Scavi di Ostia in modo continuativo a partire dalla fine del 1935 fino ai primi mesi del 1937 [15]. L'edificio compare infatti, completamente scavato, nella pianta allegata al progetto presentato da Calza e Gismondi all'Ente Autonomo per l'Esposizione Universale nella primavera del 1937 (fig. 9). Nel 1938 Guido Calza può finalmente affermare che “Dopo due anni di lavoro il monumentale complesso è liberato dalle terre che lo nascondevano” [16].

Sebbene si trattasse di uno degli edifici ostiensi meglio conservati nell'alzato, tuttavia, a causa del parziale svuotamento e dell'abbandono subito a partire dall'inizio dell'Ottocento, è poi risultato essere tra quelli che hanno creato maggiori problemi per quel che riguarda il consolidamento e il restauro: ancora prima di iniziare lo scavo, infatti, è stato necessario puntellare le pareti delle *fauces* sul lato settentrionale (fig. 10).

Dopo questi primi interventi di emergenza il cantiere si è spostato sui lati lunghi del complesso, con l'apertura di due fronti di scavo (fig. 3, A e B): via Est delle Casette tipo (fig. 11) e via della Calcara (fig. 12), per liberare il perimetro dell'edificio e spostare il cantiere all'interno del cortile del Caseggiato del Serapide, quasi completamente interrato (fig. 13).

Le indagini sono state condotte con un metodo che prevedeva l'accesso al monumento mediante il progressivo abbattimento di pareti di terra e l'asportazione di ingenti quantità di materiale [17], che veniva rapidamente caricato nei carrelli della ferrovia Decauville per essere poi scaricato nel Tevere per

Fig. 9. Caseggiato del Serapide: ingresso su via della Foce (lastra di vetro alla gelatina, PAOAnt, AF, neg. B 2545).

Fig. 10. Caseggiato del Serapide/Terme dei Sette Sapienti: inizio dello scavo su via Est delle Casette Tipo (lastra di vetro alla gelatina, PAOAnt, AF, neg. A 2189).

Fig. 11. Terme dei Sette Sapienti: inizio dello scavo su via della Calcara (lastra di vetro alla gelatina, PAOAnt, AF, neg. B 2525).

Fig. 12. Caseggiato del Serapide: operai al lavoro per sterrare il cortile (lastra di vetro alla gelatina, PAOAnt, AF, neg. B 2524).

Fig. 13. Ostia Antica: scarico della terra sull'argine del Tevere (lastra di vetro alla gelatina, PAOAnt, AF, neg. B 2080).

Fig. 14. Terme dei Sette Sapienti: ferrovia Decauville (lastra di vetro alla gelatina, PAOAnt, AF, neg. B 2558).

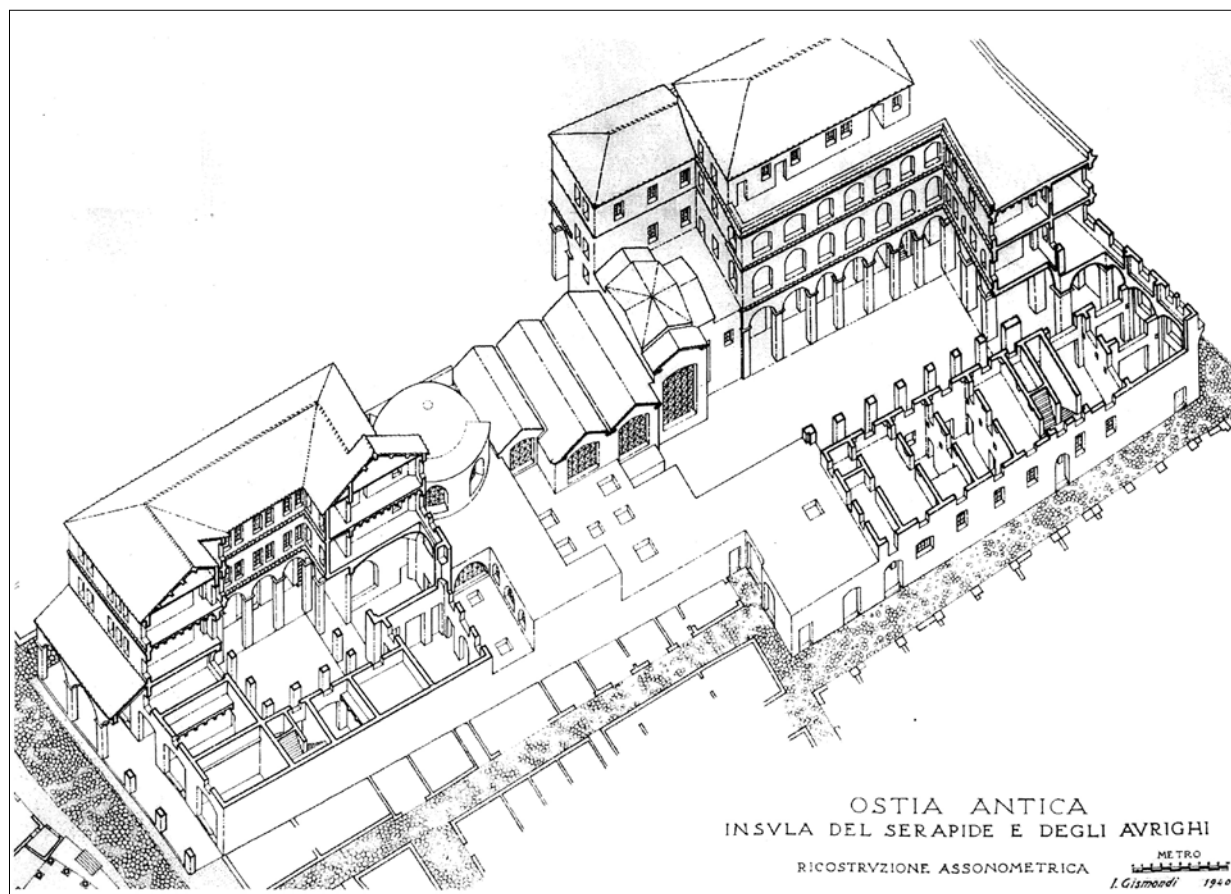



Fig. 15. I. Gismondi, *Ostia Antica. Insula del Serapide e degli Aurighi. Ricostruzione assonometrica (1940)* (PAOAnt, AD, inv. 281).

la sistemazione degli argini, secondo una pratica consolidata già dal 1908 [18] (fig. 14). I binari della Decauville potevano essere messi in opera, smontati e spostati facilmente man mano che si procedeva con lo scavo e, grazie anche ad un sistema di scambi e di incroci, potevano essere messi in opera tratti di ferrovia in direzioni diverse, consentendo l'apertura contemporanea di diversi fronti di scavo [19] (fig. 15).

Per ovviare agli inconvenienti derivati dalla precarietà di conservazione degli alzati si procedeva al restauro e al consolidamento delle murature, senza comunque interrompere il lavoro di scavo.

Un'organizzazione di questo genere, che prevedeva contemporaneamente l'intervento di scavo ed il restauro, comportava dei costi che certamente non dovevano essere irrisori, tanto che al finanziamento ordinario per l'anno 1935/1936, che ammontava a L. 85.000 [20], il Ministero aggiunse un contributo straordinario "per la prosecuzione dello scavo" [21].

L'ampiezza dell'edificio e la complessità delle operazioni richieste sono un utile scenario per dimostrare come ad Ostia si mettessero in pratica gli enunciati di G. Giovannoni sul restauro architettonico [22], recepiti dalla *Carta del Restauro di Atene* (1931) e dalla *Carta Italiana del Restauro* (1932), ispirata dallo stesso Giovannoni. Nella tabella 1 sono raccolte le immagini, in stretta successione temporale, relative al consolidamento e al restauro effettuati sulle ghiere degli archi del lato orientale del portico del Caseggiato del Serapide (restauro di consolidamento); nella tabella 2 è inserito un esempio analogo, relativo alle Terme dei Sette Sapienti, in particolare allo scavo delle vasche di fronte al *frigidarium* circolare e al restauro degli ambienti coperti riscaldati a sud (restauro di completamento e ripristino) [23].

Caseggiato del Serapide, lati orientale e settentrionale del portico, RESTAURO DI CONSOLIDAMENTO (Tab. 1)

Il consolidamento e il restauro di questa parte dell'edificio sono stati tra i primi interventi effettuati. I lavori, come è evidente, si sono svolti in una situazione piuttosto complessa, dal momento che il cortile del caseggiato si presentava completamente interrato. D'altra parte scavarlo e vuotarlo avrebbe significato dover montare un ponteggio molto alto, con un aggravio dei costi [24]. È molto probabile che i lavori nel Caseggiato del Serapide siano iniziati su questo lato, dove l'interro arrivava alla chiave degli archi.

	Caseggiato del Serapide, lato orientale del portico (lastra di vetro alla gelatina, PAOAnt, AF, neg. B 2528). Sono visibili due centine messe in opera per la ricostruzione del secondo e del terzo arco (il primo è già stato restaurato). Contestualmente i due operai hanno iniziato lo sterro sul lato nord. Come è evidente, lo spazio per lavorare era davvero poco e i puntelli posti tra le centine e l'interro hanno un aspetto molto precario. La migliore conservazione delle murature su questo lato del complesso ha consentito di limitare l'intervento sugli archi al consolidamento e alla ripresa della cortina. Si segnala l'usanza di utilizzare l'interro esistente per evitare il montaggio di ponteggi, che avrebbe aggravato il costo dei lavori.
	Caseggiato del Serapide, lato orientale del portico (lastra di vetro alla gelatina, PAOAnt, AF, neg. B 2526). Prosegue il consolidamento del lato est del portico. A destra è visibile la calcara. È iniziato il restauro degli del lato nord del portico con la stessa modalità dell'uso dell'interro in funzione di ponteggio.
	Caseggiato del Serapide, lato orientale del portico (lastra di vetro alla gelatina, PAOAnt, AF, neg. B 2533). Completato il consolidamento del lato est, si prosegue a lavorare sul primo arco del lato nord. A destra, la calcara, ora scavata.

Tabella 1. Caseggiato del Serapide: restauro di consolidamento.

Terme dei Sette Sapienti, ambienti coperti riscaldati, restauro di completamento e ripristino (Tab. 2)

Dopo aver raggiunto l'interno dell'edificio, rimuovendo non soltanto metri cubi di terra, ma anche blocchi di murature crollate, si è potuto dare inizio allo sterro delle vasche situate di fronte al *frigidarium* e al restauro degli ambienti riscaldati a sud di questo.

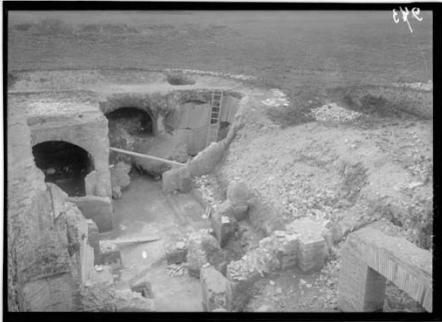
L'osservazione diacronica delle fotografie e la distribuzione topografica dei settori di scavo illustrati consentono di fare qualche osservazione anche riguardo alle modalità e ai tempi degli scatti. Dai due esempi illustrati sopra, ma anche da tutte le altre immagini riferibili a precise fasi del cantiere, risulta chiaro come queste foto siano state scattate in tempi molto ravvicinati (alcune addirittura nell'ambito della stessa giornata: cfr. tab. 1) e probabilmente

	Terme dei Sette Sapienti, settore centrale (PAOAnt, AF, neg. B2581) Inizio dello scavo degli ambienti ad ovest della sala circolare delle terme, le cui murature da questa parte non erano conservate. Delle volte dell'ambiente coperto si conserva integralmente soltanto la prima, puntellata su un lato; le altre due sono conservate per metà (il conglomerato cementizio è in vista). La vasca sulla destra è ancora completamente interrata. All'angolo destro della fotografia, un passaggio coperto a piattabanda: è già visibile nella pianta del 1925.
	Terme dei Sette Sapienti, settore centrale (PAOAnt, AF, neg. B2571) Mentre proseguono lo scavo e la pulizia del muro occidentale del complesso, sono state approntate le impalcature per procedere alla ricostruzione dei pilastri e delle arcate del settore occidentale della sala circolare. Il muro in opera reticolata con ammorsature in laterizio, parzialmente liberato dalla terra, è stato puntellato in attesa di consolidamento e restauro.
	Terme dei Sette Sapienti, settore centrale (PAOAnt, AF, neg. B2531) Ambienti ad ovest della sala circolare delle terme, le cui murature in questo punto sono state completamente ricostruite. È stato allargato il limite dello scavo ed è iniziato lo svuotamento della vasca sulla destra. È stato tolto il puntello alla muratura dell'unica volta a botte conservata. È stata montata la centina per la ricostruzione della seconda volta a botte da sinistra (è già pronta la ghiera dell'arco), costituita da una capriata riempita con frammenti (?) di laterizi. Il piedritto destro dell'arco è stato ricostruito tenendo conto della presenza del piedritto di un arco ad esso ortogonale (volta a botte di copertura della vasca?) la cui base è visibile nella foto B 2581 e che risulta chiaro dalla successiva B 2579. Immediatamente a destra prosegue il restauro del muro in opera mista, il cui alzato era conservato solo parzialmente, e dell'arco a destra di questo.
	Terme dei Sette Sapienti, settore centrale (PAOAnt, AF, neg. B2579) Completato lo scavo della vasca antistante gli ambienti coperti, con l'asportazione dell'enorme interro che la riempiva. Anche il restauro è stato completato, con il rialzamento del muro in opera mista e la copertura in piano con le prese di luce degli ambienti retrostanti (sul modello della parte conservata, cfr. B 2531). La cresta del muro nel quale si aprono gli ingressi agli ambienti retrostanti e l'arco cieco è stata lasciata in una situazione di "non finito", con il nucleo della muratura a vista.

Tabella 2. Terme dei Sette Sapienti: restauro di completamento e ripristino.

soltanto in alcuni giorni nel corso dei lavori, il che induce a ritenere che non ci fosse un fotografo presente quotidianamente in cantiere. Gli scatti sono tutti anonimi, ma sappiamo che in anni precedenti era lo stesso Gismondi a provvedere alla documentazione fotografica dello scavo [25]: non è quindi improbabile pensare che anche in questa occasione sia stato lui stesso ad illustrare lo svolgimento dei lavori. Negli anni compresi tra il 1935 e il 1937, però, Gismondi era impegnato su diversi fronti per conto dell'Amministrazione delle Belle Arti, con incarichi che certamente non gli consentivano la presenza costante ad Ostia [26]. Inoltre la testimonianza diretta di H. Bloch ci conferma che lo scavo è stato seguito, per conto di Calza, da Bloch stesso, da Raissa Calza e dall'assistente Sestilio Della Nave: pertanto è ipotizzabile che Gismondi si recasse ad Ostia due o tre giorni ogni settimana, per controllare lo svolgimento dei lavori, e che in queste occasioni scattasse le fotografie. Questo spiegherebbe lo squilibrio rilevabile nella documentazione delle fasi del lavoro.

A conclusione dei lavori di scavo e ripristino dell'intero isolato (1940) Gismondi ha elaborato un'assonometria ricostruttiva (fig. 15), pubblicata da Calza nel saggio sulle case a cortile porticato [27] con l'obiettivo di rendere maggiormente incisivo l'enunciato sulla assoluta novità di questa tipologia edilizia, della quale il complesso in esame diventava una sorta di paradigma, il modello compiuto di caseggiato polifunzionale con portici e annesso stabilimento termale, precedente illustre dell'edilizia italiana prima rinascimentale e poi moderna [28].

La collaborazione tra Calza e Gismondi è iniziata nel 1912 con l'arrivo ad Ostia del primo come ispettore archeologo (Gismondi già era in forza alla Direzione degli Scavi dal 1909) e ha trovato probabilmente la massima espressione nelle ricostruzioni dell'architetto, che a partire dal 1915 hanno corredato tutti gli articoli dell'archeologa sulle abitazioni ostiensi, creando nell'immaginario collettivo l'icona della casa romana e facendo di Ostia la città in cui meglio si poteva cogliere lo spirito di un vivace centro dell'età romana imperiale [29].

La presenza costante di Gismondi sui cantieri ostiensi ed il quotidiano rapporto diretto con i monumenti hanno consentito all'architetto [30] di acquisire una conoscenza degli edifici tale da renderlo capace di "discorrere con l'antico", entrando in sintonia profonda con il progetto che di volta in volta veniva chiamato a riprogettare, cioè ad integrare con la proposta di ricostruzione [31].

Lo scavo ed il restauro del Caseggiato del Serapide e delle Terme dei Sette Sapienti chiudono un capitolo trentennale dell'archeologia ostiense e contemporaneamente ne aprono uno totalmente nuovo. I lavori infatti si sono svolti nel solco delle indicazioni di metodo e di programma fornite da Calza a più riprese nel corso di almeno due decenni [32], ma la mancanza di documentazione inaugura un periodo, quello del grande progetto per l'Esposizione Universale, durante il quale la fotografia è stata illusoriamente considerata come sostitutiva della più lenta e meditata documentazione scritta [33]. Lo slancio positivista che aveva caratterizzato dall'inizio del secolo l'attività di Dante Vaglieri e dei suoi anni ostiensi si era ormai esaurito e con esso era venuta meno anche quella "archeologia dell'attenzione" che ancora oggi ci consente la parziale ricostruzione della storia di Ostia.

NOTE

* Le immagini che illustrano questo contributo sono una selezione di un più ampio nucleo di 137 scatti che costituisce l'unica documentazione esistente dei lavori eseguiti negli edifici III,X,2-3 a Ostia Antica. I negativi da cui sono tratte (lastre di vetro alla gelatina) fanno parte del fondo storico dell'Archivio Fotografico degli Scavi di Ostia, la cui consistenza ammonta a più di 9000 lastre di vetro e pellicole di vario formato, tutte inserite in un progetto di restauro, conservazione e digitalizzazione condotto tra il 1995 e il 2015 e ormai completato. Il materiale restaurato è custodito all'interno di una camera climatizzata realizzata nel 1995, archiviato in contenitori specifici per la conservazione: ringrazio la sig.ra Elvira Angeloni, responsabile dell'Archivio, per la assoluta disponibilità con cui asseconda da anni le mie richieste. La revisione storico-critica di queste immagini è stata brevemente anticipata in Olivanti 1999 (grazie anche all'insistenza affettuosa dell'amica Elizabeth J. Shepherd, all'epoca responsabile dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza ostiense) ed è stata oggetto della mia tesi di specializzazione in Archeologia Classica, su suggerimento e stimolo di Patrizia Verduchi.

1 Calza 1938a; un resoconto sull'attività svolta anche in Calza 1938b. La letteratura archeologica del periodo è singolarmente silenziosa rispetto alle indagini compiute nel caseggiato e nelle terme: lo stesso Guido Calza, che pure ha molto pubblicizzato la scoperta del complesso, dedica l'unico studio specifico sulle Terme dei Sette Sapienti alle pitture da cui queste prendono il nome: Calza 1940a.

2 Dante Vaglieri (1865-1913), docente di epigrafia romana, funzionario presso l'Amministrazione dell'Antichità e Belle Arti, fu nominato Direttore degli Scavi di Ostia al momento della loro istituzione (1908): Olivanti 2001; Olivanti 2014.

3 Guido Calza (1888-1946), entrato nell'Amministrazione nel 1912, venne assegnato agli Scavi di Ostia, dove prestò servizio fino alla sua morte, legando il proprio nome al grande progetto di scavo per l'Esposizione Universale del 1942: Olivanti 2012.

4 Italo Gismondi (1887-1974), assunto come disegnatore nel 1910 presso gli Scavi di Ostia, nel 1932 fu promosso architetto e assegnato alla Soprintendenza alle antichità di Roma. Nel 1938 tornò a Ostia, dove fu incaricato della direzione dei lavori per l'E42: *Attività* 2007; Olivanti 2012, *s.v.*

5 Raffaele Finelli (classe 1861), custode a Pompei e a Roma, giunse a Ostia nel 1907 al seguito di Vaglieri, con l'incarico di Soprastante. A lui si deve la redazione puntuale e competente dei diari di scavo dal 1908 al 1924 (anno del suo pensionamento).

6 PAOAnt, AS, GdS 1911, p. 296.

7 Pavolini 2006, pp. 138-143; Meiggs 1973, *passim*. Il Caseggiato degli Aurighi (III,X,1) è stato scavato e restaurato nei primi mesi dei lavori per l'E42, cioè nell'ambito di un progetto svolto con mezzi, tempi e metodi diversi: per questa ragione si è scelto di non includerlo in questa trattazione. Per il Caseggiato del Serapide e quello degli

Aurighi: CALZA 1941, pp. 8-18; PACKER 1971, pp. 177-185. Per studi specifici si rimanda a: MAR 1990, pp. 41-46 e 60-62 e MAR 1991, pp. 130-109; HERES 1993; SCAGLIARINI CORLAITA 1995, *passim*; MOLS 1999; POCCARDI 2010.

[8] Il nome di "arca di Mercurio", attribuito alla grande sala circolare delle terme, deriverebbe dal rinvenimento di due erme del dio: CALZA, NASH 1959, p. 60. Sugli scavi degli antiquari a Ostia: PASCHETTO 1912, pp. 494-495; BIGNAMINI 1996; MARINI RECCHIA 1998; BIGNAMINI 2001; BIGNAMINI 2004.

[9] BIGNAMINI 2004, p. 68. Lattività di R. Fagan ad ostia è illustrata nel dettaglio in BIGNAMINI 1996.

[10] Nelle intenzioni di Dante Vaglieri, Direttore degli Scavi di Ostia dal 1908 al 1913, era infatti la progressiva messa in luce delle strutture della città, non prima di aver ricongiunto tutti gli scavi effettuati fino alla fine dell'Ottocento. Il progetto è illustrato da lui stesso in VAGLIERI 1912. Per un approfondimento sull'attività di Vaglieri ad Ostia: OLIVANTI 2002; OLIVANTI 2014.

[11] Questi lavori, che verosimilmente hanno comportato anche l'asportazione della terra di risulta dei vecchi scavi, non sono documentati.

[12] PAOAnt, AD, *Fondo minute e schizzi*, fasc. 5: si tratta di un lavoro preparatorio, parte integrante del metodo Gismondi che prevedeva una battuta di misure sul campo e una elaborazione a tavolino, seguite dalla prima stesura della pianta definitiva, suscettibile in seguito di controlli, correzioni e modifiche.

[13] Una prima dichiarazione di intenti di Calza in relazione al suo programma scientifico per Ostia si trova già in CALZA 1916, in seguito ribadita in diversi momenti e in diverse sedi, fino a quanto scritto in *Topografia generale* 1953, p. 37.

[14] Alla fine del 1935 erano in forza presso la Direzione degli Scavi di Ostia Antica 11 operai, tutti quanti addetti alle mansioni di scavo, seppure con diversi gradi di specializzazione, almeno stando alla differenza della paga giornaliera, che variava tra le 12,86 e le 22,96 lire: PAOAnt, AD, AS fondo Calza.

[15] BLOCH 1938, p. 61.

[16] CALZA 1938a e CALZA 1938b, pp. 301-303.

[17] Sono lontani gli anni dell'archeologia dell'attenzione, figlia del positivismo di inizio secolo: in CALZA 1926 già si avverte fortissima l'adesione al progetto di "formazione del consenso" al regime fascista (MANACORDA 1982, p. 451).

[18] OLIVANTI 2014, p. 37.

[19] La gran parte delle attrezzature per il cantiere (ponteggi di legno, binari e carrelli della Decauville, carrucole, argani, ecc.) era già stata acquistata per iniziativa di Dante Vaglieri, come è possibile stabilire dalla documentazione di archivio (relazioni quindicinali, registri degli inventari), e molto era ancora utilizzato alla fine degli anni '20, come risulta da un elenco di scarico del materiale inventariato, redatto nel 1928: PAOAnt, AS, vol. 108, *Registro degli Inventari*. Diversi tratti di binari sono tuttora visibili ad Ostia, reimpiegati come transenne nella recinzione di alcuni edifici o come intelaiature per vecchie coperture.

[20] Il finanziamento di L. 85.000 non doveva coprire soltanto le spese di scavo, ma anche di manutenzione, attrezzature, conduzione dell'ufficio: ACS, Versamento SAO 1986, b. 26, rend. n. 2. Considerazioni sulla spesa da sostenersi per "uno scavo continuato e metodico" già in CALZA 1916, p. 37.

[21] ACS, Versamento SAO 1986, b. 13, pos. R/40.

[22] GIOVANNONI 1912. Su Gustavo Giovannoni (Roma, 1873-1947), figura di primo piano nel panorama del dibattito sul restauro architettonico in Italia tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX, ingegnere, architetto, urbanista, fondatore della Facoltà di Architettura di Roma, si veda ARDIZZONI 2001 con bibl. precedente.

[23] La definizione degli interventi è mutuata da GIOVANNONI 1913 e dalla *Carta Italiana del Restauro* del 1932.

[24] RINALDI 2015, p. 56.

[25] OLIVANTI 2014, p. 41; ANGELONI *et alii* 2014, p. 69; PaOAnt, ADep MAME, fasc. Gismondi, pos. Z29.

[26] Per citarne alcuni: restauro dell'*Ara Pacis*, consolidamento delle mura di Spello, realizzazione dei plastici e consulenza per le ricostruzioni architettoniche della Mostra Augustea della Romanità. Gismondi venne assegnato in via definitiva alla Soprintendenza ostiense nel settembre del 1938, provvedimento ratificato con decreto ministeriale del 24 novembre e decorrenza dal primo dicembre: OLIVANTI 2012, p. 387; *Ricostruire l'Antico* 2007, p. 28.

[27] CALZA 1941, pp. 8-18; l'assonometria è a p. 12, fig. 14. Il colpo d'occhio della ricostruzione assonometrica appaga la vista, grazie alla raffinatezza formale e alla estrema pulizia del tratto, e risulta convincente anche dal punto di vista architettonico, nonostante qualche discordanza con la planimetria da cui è tratta e con la realtà delle ricostruzioni effettuate: discordanze da attribuirsi anche alla natura stessa dell'elaborato.

[28] CALZA 1941, pp. 16-18.

[29] Si veda soprattutto CALZA 1915 e CALZA 1923. Considerazioni sui cambiamenti stilistici nel modo di rappresentare che si possono cogliere nel lavoro di Gismondi nel corso degli anni e sull'influsso che queste ricostruzioni ebbero sull'architettura degli anni Venti e Trenta in KOCKEL 1994-95 e, sintetizzate, in KOCKEL 2001; MAGNANI CIANETTI 2007; MARCUCCI 2007.

[30] "Architetto integrale", secondo una definizione coniata per Gustavo Giovannoni, cioè capace di affrontare problemi tecnici e artistici, con la competenza dell'ingegnere e la sensibilità del professore di disegno architettonico: MAGNANI CIANETTI 2007, p. 201.

[31] GIULIANI 2007, p. 73.

[32] CALZA 1916; CALZA 1929-30; CALZA 1940b.

[33] Non è casuale il fatto che la fine della documentazione scritta coincida con il pensionamento del soprastante Raffaele Finelli (v. nota 6).

ABBREVIAZIONI

ACS – Archivio Centrale dello Stato

PAOAnt, AD – Parco Archeologico di Ostia Antica, Archivio Disegni

PAOAnt, ADep MAME – Parco Archeologico di Ostia Antica, Archivio Deposito conservato presso il Museo dell'Alto Medioevo

PAOAnt, AF – Parco Archeologico di Ostia Antica, Archivio Fotografico

PAOAnt, AS – Parco Archeologico di Ostia Antica, Archivio Storico

BIBLIOGRAFIA

Ardizzoni G. 2001 – *s.v. Gustavo Giovannoni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, Roma.

Angeloni E. *et al*ii 2014 – *Con l'occhio dell'archeologo: la fotografia a Ostia negli anni di Vaglieri*, "Bollettino di Archeologia online", 5, 2, pp. 65-76.

Bignamini I. 1996 – *I marmi Fagan in Vaticano. La vendita del 1804 e altre acquisizioni*, "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", 16-17, pp. 331-394.

Bignamini I. 2001 – *Du Moyen Age a 1800*, in *Ostia. Port et porte de la Rome antique*, a cura di J.-P. Descoeudres, Genève, pp. 41-47.

Bignamini I. 2004 – *Ostia, Porto e Isola Sacra: scoperte e scavi dal Medioevo al 1801*, "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", 58, pp. 37-78.

Bloch H. 1938 – *I bolli laterizi e la storia edilizia romana. Contributi all'archeologia e alla storia romana III*, "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", 66, pp. 61-78 e 162-163.

Calza G. 1915 – *La preminenza dell'"insula" nell'edilizia romana*, "Monumenti Antichi pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei", 23, pp. 541-608.

Calza G. 1916 – *Scavo e sistemazione di rovine. A proposito di un carteggio inedito di P.E. Visconti sugli scavi di Ostia*, "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", 44, pp. 161-195.

Calza G. 1923 – *Le origini latine dell'abitazione moderna*, "Architettura e arti decorative", 3, pp. 3-18 e 43-69.

Calza G. 1926 – *L'archeologia della zappa e del piccone*, "Rassegna Italiana", 102, pp. 3-15.

Calza G. 1929-30 – *Restauri di antichi edifici in Ostia*, "Bollettino d'Arte", 9, fasc. 7, pp. 291-310.

Calza G. 1938a – *Le recenti scoperte in Ostia Antica*, "Capitolium", 13, pp. 1-14.

Calza G. 1938b – *Ostia. Scoperte nelle campagne di scavo 1936-1938*, "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", 66, pp. 300-307.

Calza G. 1940a – *Die Taverne der Sieben Weisen in Ostia*, "Die Antike", 15, pp. 99-115.

Calza G. 1940b – *Assetto e restauro delle rovine di Ostia Antica*, in Atti del III Convegno nazionale di Storia dell'Architettura (Roma, 9-13 ottobre 1938), Roma, pp. 343-348.

Calza G. 1941 – *Contributi alla storia della edilizia imperiale romana. Le case ostiensi a cortile porticato*, "Palladio", 5, pp. 1-33.

Calza G., Becatti G. 1962 – *Ostia*, Roma.

Calza G., Nash E. 1959 – *Ostia*, Firenze.

Giovannoni G. 1912 – *Restauri di monumenti*, "Bollettino d'Arte", 7, fasc. 1-2, pp. 1-42.

Giuliani C.F. 2007 – *Il rilievo dei monumenti, l'immaginario collettivo e il dato di* fatto, in *Ricostruire l'antico* 2007, pp. 63-73.

Heres Th. L. 1993 – *La storia edilizia delle Terme dei Sette Sapienti (III, x, 2) a Ostia Antica: uno studio preliminare*, "Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome", 51-52, pp. 76-113.

Kockel V. 1994-95 – *"Il palazzo per tutti". Die Entdeckung des antiken Mietshauses und seine Wirkung auf die Architektur des faschistischen Rom*, "Nürnberger Blätter zur Archäiologie", 11, pp. 23-36.

Kockel V. 2001 – *"Il palazzo per tutti". La découverte des immeubles locatifs de l'Antiquité et son influence sur l'architecture de la Rome fasciste*, in *Ostia. Port et porte de la Rome antique*, a cura di J.-P. Descoeudres, Genève, pp. 66-73.

Magnani Cianetti M. 2007 – *Gismondi e il dibattito culturale sul restauro. Il caso del Planetario*, in *Ricostruire l'antico* 2007, pp. 197-215.

Manacorda D. 1982 – *Per un'indagine sull'archeologia Italiana durante il ventennio fascista*, "Archeologia Medievale", 9, pp. 443-470.

Mar R. 1990 – *Las termas de tipo medio de ostia y su insercion en el espacio urbano. Estudio preliminar*, "Italica", 18, pp. 31-63.

Mar R. 1991 – La *formazione dello spazio urbano nella città di Ostia*, "Römische Mitteilungen", 96, pp. 81-109.

Marcucci L. 2007 – *L'antichità come progetto: dagli scavi di Ostia alla città moderna*, in *Ricostruire l'antico* 2007, pp. 281-299.

Marini Recchia F. 1998 – *La grande escavazione ostiense di Papa Pio VII*, "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", 53, pp. 61-110.

Meiggs R. 1973 – *Roman Ostia*, 2nd ed.,Oxford.

Mols S.T.A.M. 1999 – *Decorazione e uso dello spazio a Ostia. Il caso dell'*Insula *III x (Caseggiato del Serapide, Terme dei Sette Sapienti e Caseggiato degli Aurighi)*, "Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome", 58, pp. 247-386.

Olivanti P. 1999 – *Il Caseggiato del Serapide e le Terme dei Sette Sapienti: scavo e restauro ad Ostia prima dei "grandi sterri" per l'Esposizione Universale del 1942*, "Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome", 58, pp. 11-14.

Olivanti P. 2001 – *Les fouilles d'Ostie de Vaglieri à nos jours*, in *Ostia. Port et porte de la Rome antique*, a cura di J.-P. Descoeudres, Genève, pp. 56-65.

Olivanti P. 2002 – *Dante Vaglieri alla direzione degli scavi di Ostia Antica (1908-1913)*, in *Ostia e* Portus *nelle loro relazioni con Roma*, a cura di Ch. Bruun e A. Gallina Zevi, "Acta Institutum Romanum Finlandiae", 27, pp. 271-289.

Olivanti P. 2012 – *s.vv. Guido Calza*; *Italo Gismondi*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna.

Olivanti P. 2014 – *"Con abnegazione, amore ed intelligenza". Dante Vaglieri a Ostia (1908-1913)*, "Bollettino di Archeologia online", 5, 2, pp. 35-46.

Packer J.E. 1971 – *The* Insulae *of the Imperial Ostia*, "Memoirs of the American Academy at Rome", 31.

Paschetto L. 1912 – *Ostia Colonia Romana*, Roma.

Pavolini C. 2006 – *Ostia*, Roma-Bari.

Poccardi G. 2010 – *Balnea, vina, venus. La deesse et le vin dans la decoration des pieces froides des balnea d'Ostie*, in Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA, Napoli, pp. 623-632.

Ricostruire l'Antico 2007 – F. Filippi (a cura di), *Ricostruire l'Antico prima del virtuale. Italo Gismondi. Un architetto per l'archeologia (1887-1974)*, Catalogo della Mostra, Roma.

Rinaldi E. 2015 – *Conservare e 'rivelare' Ostia: per una rilettura dei restauri della prima metà del Novecento*, Restauro Archeologico, 23, 2, 2015, pp. 46-67 (http://www.fupress.net/index.php/ra/article/view/18443).

SCAGLIARINI CORLAITA D. 1995 – *Le grandi* insulae *di Ostia come integrazione tra edilizia residenziale e infrastrutture urbane*, in Splendida Civitas Nostra. *Studi archeologici in onore di Antonio Frova*, a cura di G. CAVALIERI MANASSE e E. ROFFIA, Roma, pp. 171-181.

Topografia generale 1953 – G. CALZA, G. BECATTI, I. GISMONDI, H. BLOCH, G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Scavi di Ostia I. Topografia generale*, Roma.

VAGLIERI D. 1912 – *I recenti scavi d'Ostia Antica*. Prefazione a PASCHETTO 1912, pp. V-XI.

Riassunto

Un nucleo di 137 fotografie conservate presso l'Archivio Fotografico degli Scavi di Ostia costituisce una documentazione di eccezionale importanza sugli interventi di scavo e restauro di una parte dell'isolato *Regio III, X*, effettuati tra il 1935 e il 1937, cioè durante gli anni che precedettero il grande progetto di scavo della città antica in vista del'Esposizione Universale del 1942.
A fronte di una documentazione scritta piuttosto esigua, siamo in possesso di una documentazione fotografica straordinariamente completa, che permette di seguire il cantiere in tutte le sue fasi, a partire dai cumuli di terra che ricoprivano le strutture ancora alla fine degli anni '20 del secolo scorso, fino al restauro e alla ricostruzione degli ambienti delle terme, realizzati su progetto di Italo Gismondi.
Dall'osservazione di queste immagini emerge anche la differenza tra le modalità di intervento adottate in presenza di finanziamenti ordinari non particolarmente cospicui e quelle messe in campo soltanto un anno dopo a fronte della grande quantità di denaro confluita sugli Scavi di Ostia in occasione del progetto per l'E42.

Parole chiave: Ostia Antica; archivi fotografici; fotografia archeologica; restauro; storia degli scavi; Italo Gismondi.

Abstract: Documenting trough images: the Block of Serapis and the Baths of the Seven Sages in Ostia Antica

A group of 137 photographs preserved in the Photographic Archives of the Ostia Antica excavations constitute an exceptionally important documentation of the excavation and restoration of part of block Regio III, X, carried out between 1935 and 1937, i.e. during the years that preceded the great project of the "Esposizione Universale" in 1942.
Although the written record is decidedly scant, the photographic documentation is remarkably complete and allows us to follow the work on site in all its phases, from the mounds of earth that in the late 1920s still covered the structures up to the restoration and reconstruction of the buildings and their environment, designed and directed by Italo Gismondi.
The study of these images also shows the difference between the methods of intervention adopted with the earlier ordinary, uncospicuous funding and those adopted a year later, thanks to a large amount of money granted to Ostia Antica on the occasion of the E42 project.

Keywords: Ostia (ancient city); phographic archives; archaeological photography; restoration; excavations' history; Italo Gismondi.

Paola Olivanti
paolivanti@gmail.com

IL PLASTICO OTTOCENTESCO DI POMPEI AL SORGERE DELLA FOTOGRAFIA: UN "DOPPIO" ARCHIVIO 3D?

Daniele *MALFITANA*, Giulio *AMARA*, Samuele *BARONE*, Giovanni *FRAGALÀ*, Danilo P. *PAVONE*

Introduzione

Quando qualche anno fa un casuale incontro con Stefano De Caro ci portò a discutere di possibili collaborazioni tra l'Istituto IBAM CNR che dirigo, l'ICCROM diretto da Stefano e il contesto napoletano nel quale entrambi a vario modo operiamo, pensammo che Pompei potesse essere il luogo ideale di incontro. Ciò anche alla luce dell'impegno dell'Istituto IBAM a Pompei nell'ambito delle attività del "Pompeii Sustainable Preservation Project "condotto d'intesa con i colleghi tedeschi del Fraunhofer Institut di Monaco di Baviera, cui anche l'ICCROM partecipa sin dall'avvio dei lavori.

L'idea iniziale che convinse entrambi fu quella di pensare a come le tecnologie digitali potessero aiutarci a velocizzare sensibilmente il processo di acquisizione e studio di un documento straordinario, fonte storica e documentaria davvero importante per la città di Pompei, eppure spesso dimenticato o messo in secondo piano anche dalla prolifica ricerca archeologica sulla città campana.

«Questo modello della città di Pompei, prodotto in scala 1:100, costituisce la più encomiabile impresa della nuova epoca come ammetterà chiunque conosca fino a che punto le rovine siano esposte al degrado. Questo è il motivo per cui la realizzazione di un modello che riproduca ogni struttura come è davvero, o come era nel momento in cui fu scavata, non è soltanto auspicabile quanto necessaria... e alla fine questo modello in sughero, intonaco e carta, realizzato con la massima accuratezza ed esattezza, in cui persino le pitture murali e i mosaici pavimentali sono della maestria più raffinata, è un'opera d'arte estremamente incantevole e ammirevole» [1]. Con queste parole Johannes Overbeck dava le prime notizie del plastico di Pompei [2] (fig. 1), la cui esecuzione – ancora in una fase iniziale – era stata promossa da Giuseppe Fiorelli «che è l'intelligenza e l'operosità fatta persona (senza niente aggiungere della sua erudizione,

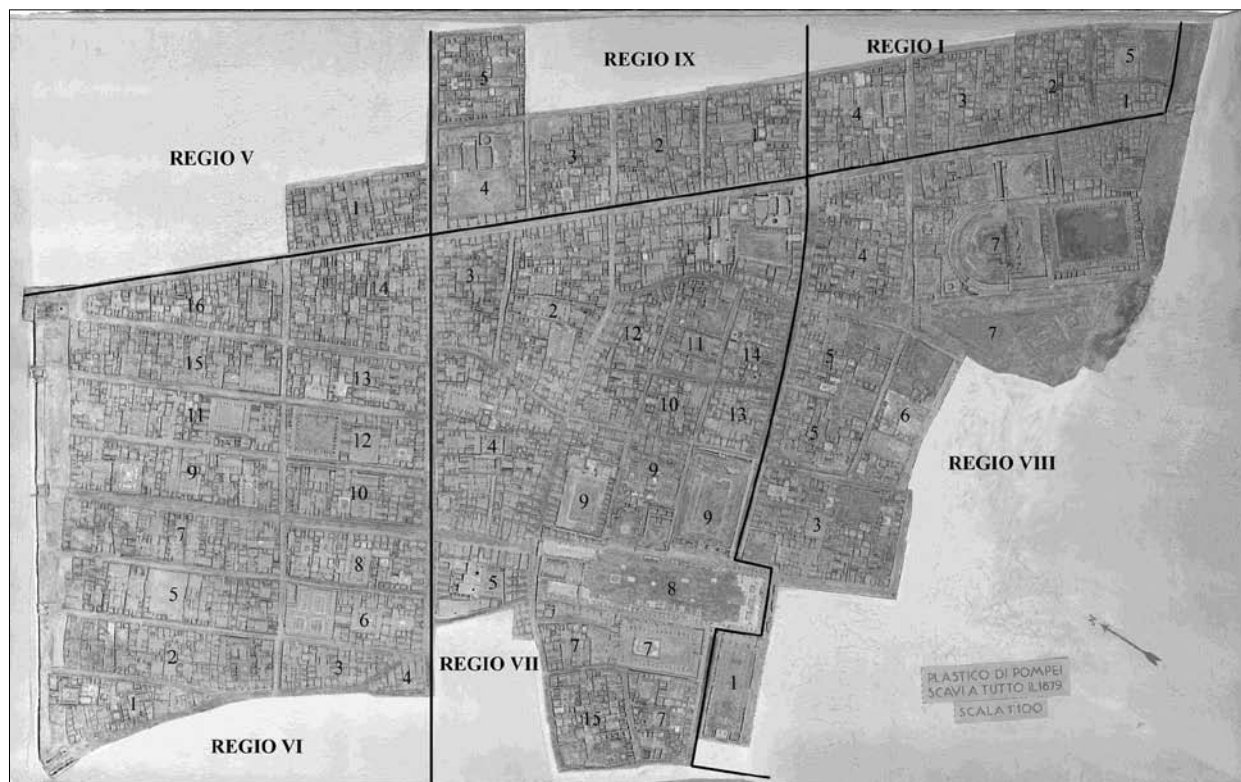



Fig. 1. Ortofoto del plastico di Pompei, Museo Nazionale di Napoli.

comprovata da numerosi scritti)» [3]. La ricchezza del grande plastico risiede certamente nell'essere una fonte di conoscenza straordinaria, una riproduzione conservativa con un valore che oggi è parzialmente ricostruttivo.Va, dunque, subito detto che esso consente – come avremo modo di vedere nelle pagine che seguono –non soltanto una comprensione archeologica dettagliata e sicuramente potenziata laddove l'evidenza materiale è ormai assente o illeggibile per una diversa serie di ragioni, ma anche di visualizzare lo stato delle strutture murarie precedenti a successivi interventi di protezione o in altri casi di apprezzare finanche l'impianto decorativo nella sua interezza, prima che i quadri ne venissero resecati.

La «nuova epoca» inaugurata dal soprintendente napoletano portava con sé novità metodologiche ben note, un rinnovato impulso documentario e, dunque, una anticipazione di quello che le tecnologie digitali oggi consentono di fare. La pianta topografica aggiornata del sito [4], cui seguiranno i lavori geodetici di Tascone [5], costituisce così l'evidenza tangibile di un approccio topografico che privilegia la comprensione archeologica dei contesti piuttosto che l'erudizione antiquaria [6]. In questa prospettiva, si inserisce, dunque, un *piano della conoscenza* [7] rigoroso, fondato su una sistematizzazione della congerie di documenti pregressi che altrimenti sarebbero caduti in oblio: la sua *Pompeianarum Antiquitatum Historia* [8], ricomponendo e ordinando i diari e iresoconti di scavo prodotti tra il 1748 e il 1860, non costituirà solamente un imprescindibile strumento di ricerca, ma offrirà soprattutto la chiave per la creazione di una grande e sistematica memoria documentaria. Il plastico di Pompei, *mutatis mutandis*, può considerarsi allora il suo corrispettivo materiale; entrambi infatti sono da considerare il frutto della medesima intenzione e sensibilità: in una parola, del medesimo approccio filologico al contesto archeologico che è quello di documentare con rigore la lunga ricerca archeologica a Pompei per conservare e trasmettere le testimonianze utili alle future ricerche che nella città si sarebbero dovute programmare negli anni avvenire, all'indomani della esecuzione del modello in sughero.

Come vedremo più avanti, e nell'esame di alcuni casi-studio qui selezionati, la volontà documentaria è molto chiaramente espressa dall'attenzione – rigorosa, il più delle volte – che si ha nel riprodurre in miniatura ogni affresco, ogni pavimentazione, ogni decorazione ed elemento costruttivo così come essi dovevano essere visibili al momento dello scavo. Complessa la tradizione tecnica della felloplastica ("l'arte di plasmare il sughero") [9] donde scaturisce, e altrettanto multiformi appaiono i suoi presupposti culturali che meritavano necessariamente di essere indagati. È all'interno di questo articolato "background" che si colloca la nascita a Pompei della fotografia archeologica che ci sembra aver influito non poco sul piano cognitivo alla progettazione del grande modello in sughero.

Così, con questo spirito e con l'idea di utilizzare sapientemente le tecnologie digitali e l'esperienza all'avanguardia di molti tecnologi che operano dentro l'IBAM, abbiamo dato inizio ad un capillare e rigoroso percorso di acquisizione del manufatto. Giulio Amara (archeologo), Giovanni Fragalà e Danilo Pavone (esperti fotografi), Samuele Barone (informatico) hanno coordinato, ciascuno con le proprie competenze le attività di studio, ricerca, acquisizione del documento e, in questo contributo, ne anticipano i primi risultati in tema con l'interessante iniziativa.

D.M.

«La felicissima idea»: la fotografia a Pompei

Com'è noto Pompei, nella sua natura di straordinaria "ville-musée", ha costituito nell'Ottocento non soltanto una palestra per archeologi, topografi e architetti [10], ma anche una inesauribile miniera di immagini. Gli scavi vesuviani di Pompei, Ercolano e Stabia portano alla luce un'Antichità fatta di uomini e cose, adesso osservabile "faccia a faccia" [11]. Le rovine pompeiane appaiono davvero lontane dalla piranesiana "magnificenza de' Romani", dai grandiosi monumenti di Roma già descritti ed esaltati; se inizialmente questo costituisce un limite quasi frustrante, presto diventerà lo stimolo di un progresso scientifico e cognitivo.

Gli scavi archeologici di Pompei non modificano ed estendono soltanto la percezione dell'Antichità, ma anche la sua rappresentazione: da un punto di vista antiquario ad un approccio più strettamente archeologico, dalla ricerca di oggetti da collezionismo all'attenzione contestuale, dal monumento isolato e frammentato alla consapevolezza della necessaria complessità urbana dell'intero sito archeologico [12]. Le scoperte vesuviane, in progressivo deterioramento, richiedono inoltre un efficiente sistema documentario. Questa nuova prospettiva cognitiva avrà, come vedremo, un forte impatto sulle modalità di rappresentare l'Antico. Le prime immagini di Pompei ci sono giunte attraverso il lavoro di pittori e disegnatori ufficiali al servizio dell'amministrazione degli scavi [13] «ad oggetto di conservare la memoria contro le ingiurie dell'atmosfera, e degli accidenti irrimediabili» [14].

Ben presto però, le monumentali opere pittoriche lasceranno il posto al «sicuro mezzo» [15] della fotografia. Anche se, almeno sino alla fine del secolo, gli archeologi non mancheranno di servirsi ancora di disegnatori e pittori [16]. Anzi, non saranno rari i casi in cui la fotografia troverà l'opposizione di archeologi che, pur manifestando interesse per la «novella invenzione» [17], prenderanno posizione a vantaggio del disegno. Le iniziali resistenze si fondavano su limiti reali della tecnica fotografica dell'epoca, a cominciare dalla scarsa definizione dell'immagine dovuta alla combinazione delle prime miscele sensibili incapaci di "vedere" correttamente i colori e di tradurli in gradazioni di grigi, nonché dagli alti costi che avrebbe comportato, a quel tempo, una campagna fotografica. Assecondando così esigen-

ze turistiche ma anche archeologiche, in continua oscillazione tra "stile documentario" e compiacenze estetiche, l'impiego della fotografia costituirà una rivoluzione cognitiva [18]. Gli incunaboli fotografici di Alexander John Ellis (1814-1890) eseguiti a Pompei nel 1841 mostrano già un tentativo di scardinare le modalità del "voyage pittoresque" sclerotizzate su vedute stereotipate dei monumenti, manifestando invece una inedita sensibilità per la resa dell'impianto topografico, per il dettaglio e per la rappresentazione oggettiva dei contesti. Allontanandosi dai *topoi* aristocratici e dal vedutismo elitario settecentesco che prevedeva non soltanto modalità fisse, ma altresì una prevedibile selezione dei soggetti da riprodurre, questa sensibilità risponde alle necessità documentarie e alle nuove esigenze della borghesia. Sorvolando sulle ricerche architettoniche condotte da Alfred Nicolas Normand (1849-1851) attraverso i suoi calotipi e sulla vasta platea di fotografi che in forma privata si abbeverano all'inesauribile fonte iconografica di Pompei in quegli stessi anni, nell'economia di queste considerazioni ci preme sottolineare la rilevanza di quella «felicissima idea» [19] avuta da Domenico Spinelli Principe di Sangiorgio, soprintendente dal 1850 al 1863. A quest'ultimo si deve l'avveniristico tentativo di «applicar la fotografia a riprodurre colla massima sollecitudine le antichità della sepolta Pompei, le quali si mostrano giornalmente alla luce del sole» [20]. In un corpo a corpo sempre più problematico con il degrado di quanto portato alla luce da una parte e con l'esigenza di documentare ogni contesto di scavo dall'altra, nel 1854 il soprintendente richiede «l'acquisto di un buon apparecchio fotografico». Si tratta del tentativo pionieristico di applicare la metodologia fotografica sistematicamente *in situ* riconoscendone dunque i grandi vantaggi: riprodurre oggettivamente e in maniera estensiva, efficiente e speditiva «tutte le particolarità degne di essere studiate in ogni parte di ciascun edificio» [21]. Tuttavia questa iniziativa pubblica, di massima importanza per i suoi principi metodologici, non avrà esito positivo. D'ora innanzi l'impresa sarà ceduta ai fotografi privati che, autorizzati dalla amministrazione, ci lasceranno gran parte della documentazione fotografica esistente. Tra questi un ruolo di indubbia preminenza è svolto da Giorgio Sommer (1834-1914) il quale, operando in stretta collaborazione con Fiorelli e i suoi successori, accumulerà negli anni un repertorio di centinaia di immagini pompeiane. La strategia visiva di Sommer si sforza di superare l'approccio settecentesco: prevedendo più scatti e differenti prospettive per lo stesso soggetto, egli intende allontanarsi dal vedutismo freddo e fisso di ascendenza aristocratica, privilegiando piuttosto visioni totali, personali e inedite. Nella fotografia di Sommer si delinea nettamente il tentativo di documentare oggettivamente il contesto archeologico e il dettaglio minuto.

Eppure, negli stessi anni in cui l'innovativa tecnica fotografica approda a Pompei, mentre Giorgio Sommer collabora con Fiorelli, proprio Fiorelli nel 1861 promuove la realizzazione della grande "maquette" di Pompei, secondo una tecnica artigianale tutt'altro che innovativa basata sulla modellazione e sull'intaglio del sughero, sull'impiego di carta, colla, stucco e pirografo [22]. Eppure, a nostro avviso, l'innovazione percettiva prodotta dall'impiego della fotografia avrà un ruolo influente nel concepimento del plastico di Pompei.

Non casualmente già nel 1866 il plastico, ancora nella sua primissima fase di realizzazione (fig. 2), viene elogiato facendo ricorso a chiare allusioni fotografiche: «Il nostro disegno [del plastico di Pompei] rappresenta il quartiere della città attorno al Foro Civile, naturalmente solo una piccola parte, ma molto importante, e ne fornisce una panoramica che nessuna eccellente veduta sulla stessa città – ad esempio in fotografia ve ne sono parecchie sotto il nome di "panorama di Pompei" – è capace di dare; poiché nella città e nelle sue immediate vicinanze mancano dei punti elevati e liberi dai quali poter otte-

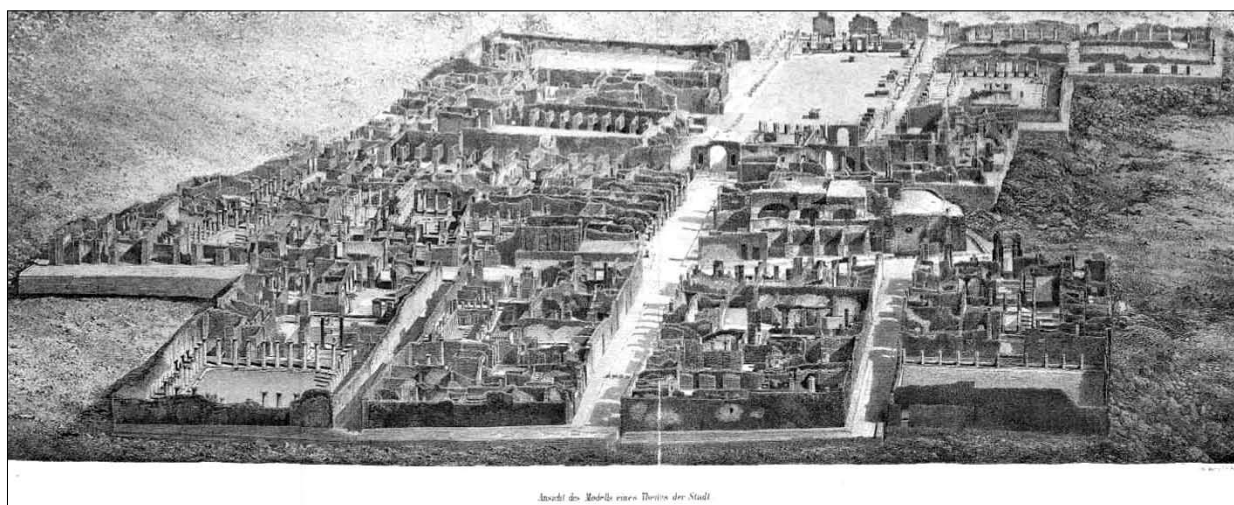



Fig. 2. Vista del plastico di Pompei, litografia, 1864 ca. (in Overbeck 1866, p. 47).

Fig. 3. “Model of the excavated ruins at Pompeii”, Edizioni Esposito, Napoli (1870-1890 ca.), Paul Getty Museum.

Fig. 4. “Pompeii”, William Zay, 1886-89 ca.

Fig. 5. "Bird's-eye view of Pompeii", Edizioni C. Cotini, Napoli (1870-1890 ca.).

Fig. 6. Panorama di Pompei, Anonimo (1864 ca.).

nere una visione da una prospettiva a volo d'uccello, come invece si può ottenere tramite il modello» [23]. La "maquette" consente quella stessa visione "a volo di uccello" dell'intero impianto urbano che la tecnica fotografica cercava di ottenere da un punto elevato. Questa tangenza tra vedutismo fotografico e riduzione del modello in sughero è ribadita in maniera curiosa da più fotografie ottocentesche le quali, pur riproducendo celatamente il modello in sughero, si pongono invece come vedute reali del sito archeologico (figg. 3-5). In un caso molto particolare addirittura il plastico è stato immortalato adagiato su una superficie terrosa, così da simulare al meglio un realistico panorama di Pompei (fig. 6).

G.F.

Documentare attraverso il modello architettonico. Alcuni casi studio

La realizzazione del grande modello in sughero, tra intervalli e riprese, si protrae per un ampio arco temporale che si estende dal 1861 sino agli anni Trenta del Novecento: nella sua finale configurazione esso costituisce un insieme simultaneo di più istantanee che riproducono in più momenti i diversi settori delle rovine così come apparivano in un tempo prossimo al loro rinvenimento [24]. Insomma, «la grandiosa imitazione di Pompei» [25], secondo una felice definizione di Giuseppe Fiorelli, realizza artificialmente quanto la metodologia fotografica si sforzava di ottenere con esiti meno soddisfacenti. Con l'estetica fotografica del periodo il modello pompeiano condi-

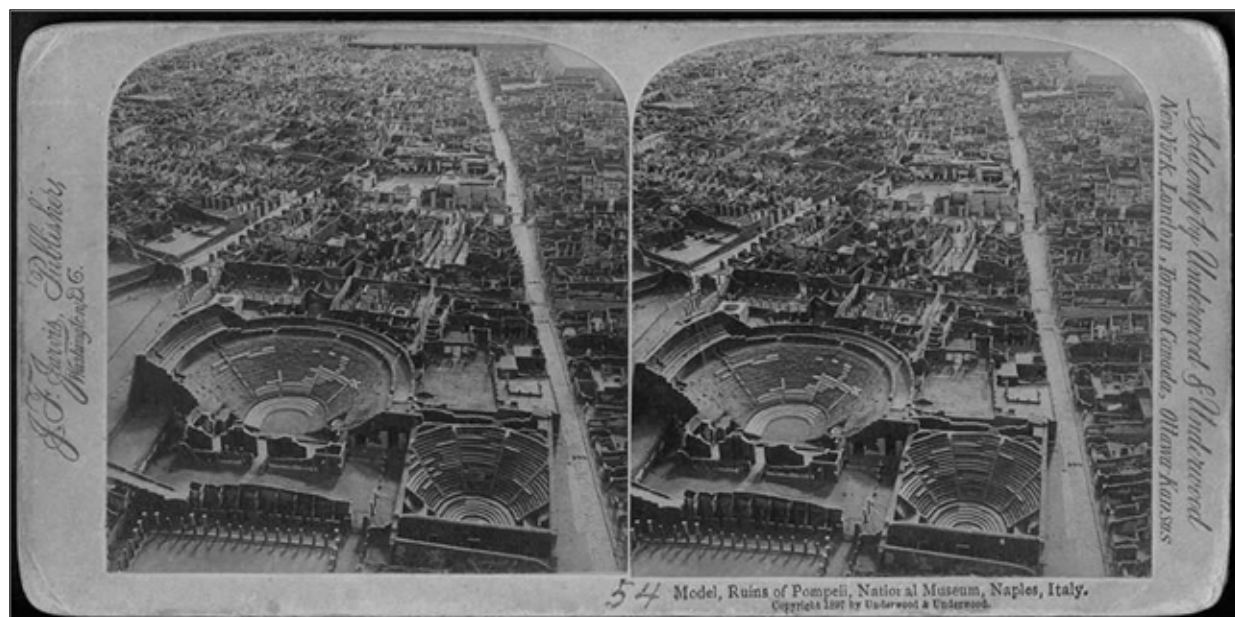



Fig. 7. Model, Ruins of Pompeii, National Museum, Naples, Italy. Copyright 1897 by Underwood and Underwood.

vide un proposito meramente divulgativo:permettere il “colpo d’occhio” sull’intera città, consentire una visione generale e complessa utile a una lettura d’insieme del sito archeologico, della sua organizzazione e delle interconnessioni dei suoi elementi. Ad ulteriore sostegno di queste riflessioni un’immagine stereoscopica stavolta ritrae dichiaratamente il “modello delle rovine di Pompei” e ne consente una realistica veduta dall’alto: eppure si tratta di un panorama artificiale mediato dalla riduzione architettonica della realtà operata dal plastico (fig. 7).

Si delinea progressivamente l’esigenza di mettere in relazione le singole scoperte e i singoli monumenti con il loro ampio contesto. Non soltanto il monumento tende a non essere più percepito come una *monade* equindi ad essere restituito alla complessità del suo contesto urbano, ma ci si adopera anche nel rappresentarlo nella sua totalità topografica. Così come la fotografia, anche i modelli in sughero manifestano ben presto la medesima tendenza [26]. Anzi, i vantaggi forniti dai modelli architettonici trovano la loro più feliceespressione proprio nella estesa rappresentazione topografica delle *insulae*, delle *regiones* [27] e di interi settori urbani offerte dal plastico pompeiano: l’apprezzamento a tutto tondo dell’insieme architettonico, la visione tridimensionale simultanea dell’organizzazione urbana, la percezione della complessità archeologica, la comprensione immediata delle dimensioni e delle proporzioni, insomma quel “colpo d’occhio” che le raffigurazioni bidimensionali, le piante, le sezioni e le immagini fotografiche, solo in parte riescono a restituire. In definitiva, il plastico degli scavi pompeiani, inteso come pianta tridimensionale del sito archeologico, costituisce l’applicazione più efficacedella felloplastica, in cui i vantaggi del modello d’architettura trovano la loro espressione migliore e più efficace. Il modello di Pompei consente una visione altrimenti non possibile; esso integra la percezione della realtà proprio nel momento in cui la riproduce riducendola e ne permette la de-localizzazione.

La volontà documentaria del grande plastico si esprime nella riproduzione accurata dello stato reale degli scavi. Sebbene si avvalga di una tecnica artigianale, l’approccio cognitivo sotteso al modello in sughero tradisce una sensibilità “fotografica” che predilige la restituzione oggettiva e olistica delle rovine pompeiane e, come vedremo, di ogni dettaglio decorativo ed edilizio. Il grande plastico – nella sua prima funzione – intende *patrimonializzare* lo stato reale degli scavi, per poter testimoniare e tramandare la mole di informazioni acquisite durante la lunga ricerca a Pompei [28]. Esso costituisce una immenso *archivio materico tridimensionale* di cui deve ancora essere sfruttato pienamente il potenziale archeologico e documentario, giacché oggi può offrire una parziale ricostruzione di contesti profondamente mutati. Segue dunque il breve esame di alcuni casi studio tratti dal confronto tra la riproduzione felloplastica di alcune *domus* e il loro stato attuale di conservazione.

Poniamo la nostra attenzione sull’esedra (21) della Casa del Citarista (I 4, 5.25) [29]. Degli intonaci di questa parete si è preservato solo lo zoccolo scolorito, del quale è arduo riscontrare gli elementi decorativi, e un’esigua parte della zona superiore di cui rimane il ritaglio netto del quadro centrale resecato (fig. 8). Il pittore del modello riproduce l’intera parete con mirabile perizia, ponendo attenzione ad ogni singolo dettaglio decorativo, dai rettangoli verdi, gialli e bianchi della cornice centrale, al meandro dello zoccolo, alle vittorie alate sospese tra le ghirlande, alla cornice rossa che delimita internamente il qua-

Fig. 8. A. Bramante, E. Bramante, *Plastico di Pompei, Casa del Citarista (I 4, 5.25)*, esedra (21), parete nord, 1872-1898 ca.

Fig. 9. Casa del Citarista (I 4, 5.25), esedra (21), parete nord.

dro centrale (fig. 9). La zona superiore è assente ma delineata in modo netto: è probabile che questa non fosse più leggibile, o che non fosse presente. Come nel caso dell'*oecus* (20) e di altri ambienti della medesima *domus*, il quadro figurativo [30] di questa parete non era ancora stato distaccato al momento della modellazione, dunque è riprodotto al suo posto al centro della parete [31].

Consideriamo alcuni ambienti selezionati dalla Casa della Parete Nera (VII 4, 59), una *domus* fortemente danneggiata dai bombardamenti del 1943. L'apparato decorativo dell'*oecus* (z) è laconicamente descritto da Avellino: «Il pavimento è di mosaico a pietruzze bianche con cornice di nere. Era anche questa stanza elegantemente e con cura dipinta su fondo giallo; i dipinti però ne sono in gran parte perduti» [32]. Anche Fiorelli denuncia l'impossibilità di procedere nel dettaglio per la mancanza stessa degli intonaci: «Da ultimo attiguo al triclinio... trovasi un *oecus*, o conclave, elegantemente dipinto, ma con pochi resti dell'antica ornamentazione» [33]. Dell'affresco orientale di questo ambienti non vi è alcuna descrizione soddisfacente, e d'altra parte il pessimo stato di conservazione non permette di leggerne la sintassi decorativa. Il modello (fig. 10), seppure in maniera lacunosa, restituisce gli intonaci della parete orientale con particolare attenzione a tralasciare senza integrare quanto doveva già essere di difficile lettura. È possibile desumerne una descrizione di massima e ascrivere l'affresco al IV stile pompeiano. Lo stato di conservazione attuale (fig. 11) presenta un totale rifacimento della parete, nella quale si aprono addirittura due porte. Quasi nulla di ciò che, con fatica, si desume dal modello è possibile ricostruire da documenti d'archivio o da descrizioni, né tanto meno dai frustuli sbiaditi osservabili *in situ*.

La celebrità dell'impianto ornamentale della Casa della Parete Nera [34] si deve tuttavia alla magnificenza degli affreschi di IV stile dell'esedra (y):la decorazione di questo grande triclinio, fortemente danneggiata,è fortunatamente apprezzabile dai disegni e dalle tavole ottocentesche [35]. Il plastico di Pompei ci restituisce lo stato di conservazione del triclinio (y) al momento della realizzazione, operando tuttavia scelte coerenti allo suo scopo documentario. Sappiamo per certo che già nel 1834 si operò alla copertura dell'intero triclinio [36], invece Padiglione, pur documentando l'acces-

Fig. 10. F. Padiglione, A. Servillo, *Plastico di Pompei, Casa dei Bronzi (VII 4, 59)*, *oecus* (z), parete est, 1861-1864.

Fig. 11. Casa dei Bronzi (VII 4, 59), *oecus* (z), parete est *(foto G. Amara, 2016)*.

Fig. 12. F. Padiglione, A. Servillo, *Plastico di Pompei, Casa dei Bronzi (VII 4, 59)*, *esedra* (y), parete sud, 1861-1864.

so a sinistra che portava all'ambiente (z), conserva lo stato degradato della parete al momento dello scavo, operando una restituzione "filologica" del contesto archeologico, omettendo plausibilmente le fabbriche non coerenti. Questa ipotesi è anche avallata dalla presenza di un muro moderno a completamento della parete orientale di cui resta solo un tratto originale in prossimità del muro di fondo. Per quanto concerne la grande "parete nera" meridionale, il modello la riproduce fedelmente allo stato di conservazione del momento, operando naturalmente integrazioni, ma non ricostruzioni (fig. 12). In definitiva, il plastico documenta con trascurabile approssimazione lo stato di conservazione di questa parete tra il 1861 e il 1864.

Sul piano delle tecniche edilizie la modellazione del sughero, secondo la migliore tradizione fello-plastica, distingue fra le quattro maggiori tecniche murarie riscontrabili nella nostra *domus*: l'*opus quadratum* della facciata su via della Fortuna, della quale è rispettato persino il numero dei blocchi di tufo adoperati per i due pilastri ai lati dell'ingresso; l'*opus incertum* impiegato per la maggior parte della struttura, riprodotto convenzionalmente con impressioni diagonali (come fosse un *reticulatum*); l'opera a telaio – risalente alla tarda età sannitica – riscontrabile nei grandi blocchi di calcare impiegati nell'atrio per gli stipiti degli ambienti adiacenti e riprodotti con attenzione nel modello; l'*opus testaceum* ravvisabile ad esempio alle estremità del tablino e nelle colonne del peristilio è anch'esso rappresentato con incisioni strette e orizzontali. La tamponatura degli accessi alle botteghe, ai lati della parete nord dell'atrio, è accuratamente considerata. Si segnala, nei muri divisorî degli ambienti a est dell'atrio, l'impiego di blocchetti squadrati allettati con malta per filari ordinatamente sovrapposti: anche questo dettaglio viene fedelmente indicato in sughero nel corrispettivo *locus* del modello. La medesima accuratezza nella resa, anche convenzionale, delle singole tecniche murarie è riscontrabile chiaramente in altri contesti già esaminati [37].

Dall'esame dei casi studio è stato possibile evidenziare un'affidabilità di massima tra modello e "record" archeologico dal punto di vista della restituzione decorativa, edilizia e anche planimetrica, con dei margini di errore in molti casi tollerabili. L'aspetto sorprendente, riscontrabile diffusamente su tutto il plastico, è l'approccio quasi "fotografico", documentario e oggettivo della restituzione materica che si limita a riprodurre senza integrare. Esclusi alcuni limiti dovuti a una differenza oggettiva nei procedimenti esecutivi e negli strumenti a disposizione, l'attendibilità filologica nella restituzione dei sistemi decorativi, delle pavimentazioni e delle diverse tecniche edilizie è certamente rilevante. La rispondenza di ogni profilo murario, di ogni buco o taglio degli intonaci ancora oggi visibili, di ogni tecnica edilizia, di ogni ricorso di mattoni e persino dei fori delle *contabulationes* è davvero sorprendente. L'omissione di alcune aree pavimentali perché forse non visibili sotto la vegetazione; la discreta accuratezza nel restituire i profili e le lacune irregolari dei muri e degli intonaci così come appaiono tutt'oggi: tutti questi elementi sono indicativi di uno sforzo di autenticità rispetto alla realtà archeologica.

G.A.

Il rilievo tridimensionale del grande plastico di Pompei

Lo studio condotto sin'ora è stato svolto in remoto, attraverso il rilievo digitale dell'intero modello fisico in sughero. L'oggetto, per la sua grande estensione e per la presenza di strutture ravvicinate e di dettagli miniaturistici, ha costituito una sfida non indifferente nella scelta della metodologia più adatta ai fini di un'acquisizione efficiente e fedele. Valutate le condizioni di presa e la natura dell'oggetto, si è proceduto ad una valutazione contestuali dei benefici e degli svantaggi di ciascuna tecnica: la contraddittoria morfologia del plastico avrebbereso estremamente laborioso l'impiego di un sistema "range-based", e d'altra parte l'ulteriore possibilità di poter collocare e spostare un sensore al di sopra dell'oggetto ha deposto a favore della tecnica "image-based". Le informazioni spaziali 3D acquisite da un laser scanner sarebbero risultate nettamente superiori rispetto ai punti derivati da un sistema fotogrammetrico, tuttavia nel nostro caso di specie questo limite è stato valutato come trascurabile, a vantaggio di una più fedele e vivida riproduzione delle superfici.

Tramite un carrello appositamente costruito per effettuare le "strisciate fotografiche" aeree sull'area del plastico (fig. 13), l'applicazione di una metodologia di macro-aerofotogrammetria ha consentito il rilievo tridimensionale delle singole *insulae* e del plastico nella sua interezza (fig. 14). Una volta configurata la

Fig. 13. La tecnica di rilievo per la restituzione 3D: si noti il carrello per le "strisciate" fotogrammetriche.

ripresa e lo spostamento della camera [38], sono state eseguite le strisciate fotografiche sulla superficie del plastico secondo traiettorie rettilinee. Naturalmente, per consentire la restituzione 3D, alle prese nadirali si sono alternate in sequenza prese con un'angolazione di 30° sulla perpendicolare, secondo tutte le direzioni, e con una costante percentuale di sovrapposizione tra i fotogrammi. Proprio come per un rilievo fotogrammetrico, sono stati rilevati dei punti all'interno del plastico in base a un sistema di riferimento locale in modo tale che fossero poi ben riconoscibili nel set fotografico, in funzione del controllo delle successive misure e della messa in scala. Il monitoraggio dell'illuminazione si è rivelato cruciale, dal momento che una condizione di luce non omogenea avrebbe rischiato di compromettere l'"output" finale del modello 3D, provocando degli squilibri che, se al di sopra dei limiti di tolleranza, sarebbero risultati difficili da attenuare o annullare. Per tal motivo è stato apprestato un sistema di illuminazione a LED capace di mantenere costanti il calore e il fascio luminoso, per una resa ottimale dei contrasti cromatici, dei colori, senza sottovalutare la valutazione preliminare delle differenze complessive di tonalità delle diverse parti del plastico. Com'è noto, il grado di accuratezza della restituzione è dato principalmente dalla qualità del "dataset" in entrata, dalla calibrazione del sensore dal controllo e perfezionamento progressivo del modello digitale in elaborazione e soprattutto dalle capacità d'osservazione dell'operatore. Dunque una volta definita la maglia poligonale del plastico e la "texture", la fase di "rendering" ha permesso la selezione delle condizioni migliori della resa dell'oggetto nell'ambiente digitale. Il modello 3D del plastico di

Fig. 14. Modello digitale 3D del grande plastico di Pompei.

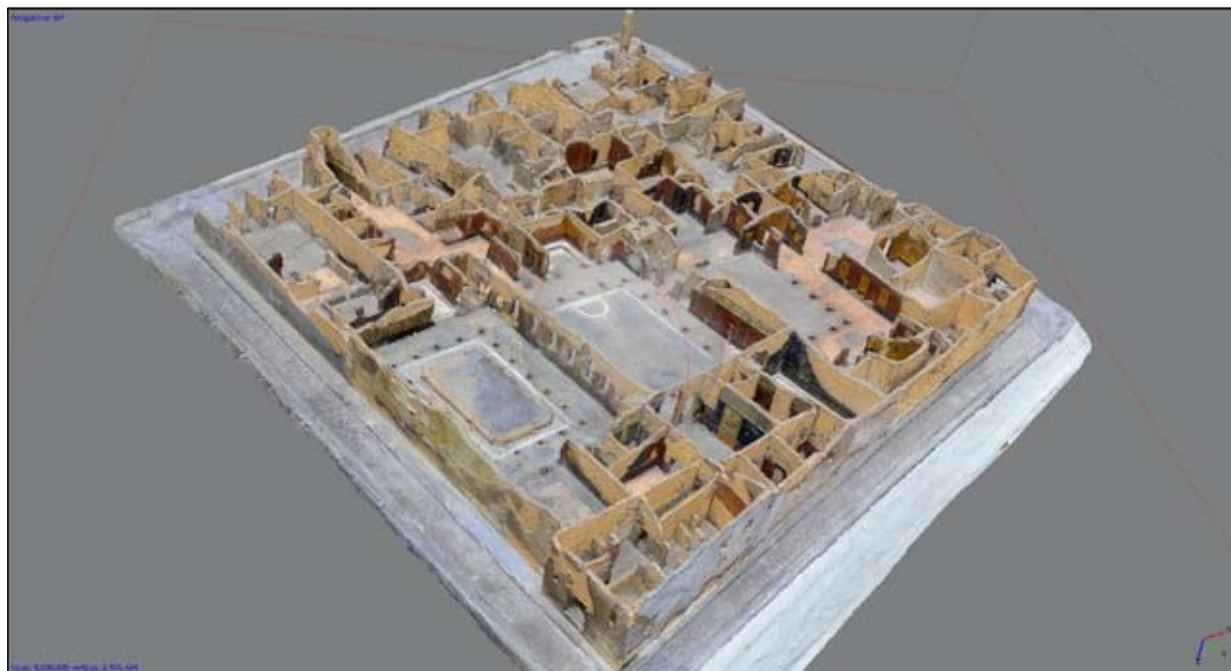



Fig. 15. Modello digitale 3D del plastico di Pompei, Regio I Insula 4 (Insula della Casa del Citarista).

Pompei, ottenuto sia integralmente che per selezione di *regiones* e *insulae* (fig. 15), raggiunge un grado di approssimazione all’oggetto reale di entità trascurabile, con una notevole definizione delle “textures” fotografiche. Il rilievo ottenuto risulta geometricamente ad ogni modo soddisfacente, tenendo presente che l’oggetto di studio costituisce esso stesso una riproduzione “artigianale” dello spazio geometrico reale è possibile effettuare sullo stesso modello digitale qualsiasi misurazione o analisi di maggior dettaglio su ogni fotogramma sorgente. Nonostante i limiti trascurabili del 3D “image-based modeling”, la navigazione virtuale ha permesso di potenziare l’approccio reale del fruitore al plastico di Pompei, permettendo di visualizzare e studiare aree che dal vivo sarebbe impossibile esaminare: l’ampia estensione dell’esemplare infatti non avrebbe permesso all’osservatore di coglierne a distanza tutti i dettagli, né tanto meno di osservarne le *insulae* più interne e più distanti dal punto di osservazione (fig. 16).

S.B., D.P.

Fig. 16. Modello digitale 3D del plastico di Pompei, Quartiere dei Teatri.

Conclusioni

Il plastico di Pompei sorge in un momento peculiare della ricerca pompeiana: esempio ultimo e massimo di una tradizione – quella della felloplastica – che affonda le radici nel "Grand tour" e nel "voyage pictoresque", assorbe e rielabora le istanze dell'innovativa metodologia fotografica che in quegli stessi anni trovava a Pompei grande rigoglio. Con un linguaggio tradizionale – seppur nella peculiarità delle "maquette" architettoniche – esso offre dei contenuti nuovi che risentono profondamente di nuove esigenze iconografiche, di una nuova prospettiva documentaria e comunicativa, di una sensibilità fotografica senza precedenti.

Con una consapevole forzatura terminologica, il grande plastico di Pompei e il suo rilievo digitale costituiscono un *doppio archivio tridimensionale* a nostra disposizione: quello *materico* in sughero e stucco e il corrispettivo *digitale* basato sulla restituzione "image-based". Modello in sughero e modello tridimensionale – il primo ironicamente maggiormente "tridimensionale" del secondo e il secondo come evoluzione moderna del primo – non si pongono come alternativi alla realtà, ma piuttosto come suoi integrativi: al reale devono ritornare per necessità.

D. M.

NOTE

[1] «[Das Modell der Stadt Pompeji] dessen Herstellung im Maßstabe von 1:100 zu den rümenswerthesten Unternehmungen der neuen Aera gehört, wie Jeder zugeben wird, der da weiß, wie sehr die Ruinen selbst allmählichem Verderb entgegengehn. Schon deswegenist die Herstellung eines Modells, welches die sämmtlichen Baulichkeiten so darstellt, wie sie sind oder wie man sie bei der Ausgrabung findet, nicht blos wünschenswerth, sondern nothwendig... Und endlichist dieses mit der höchsten Sauberkeit und Genauigkeit aus Kork, Gyps und Papier hergestellte Modell, in welchem auch Malereien an den Wänden und die Mosaiken der Fußböden in feinster Malereiein getragen werden, an sich ein höchster freuliches, ja Bewunderungs würdiges Kunstwerk», Overbeck 1866, p. 47.

[2] Il Grande Plastico di Pompei è attualmente collocato nella grande sala XCVI (la cosiddetta "sala del plastico") al primo piano del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

[3] Monnier 1873, p. 8.

[4] Fiorelli, Sorgente 1858.

[5] Tascone 1879.

[6] Sebbene questo sia un indirizzo progressivamente acquisito a partire dall'esperienza del cosiddetto decennio francese (1806-1815), con Fiorelli giunge a maturazione.

[7] Osanna 2015.

[8] A questa cronologicamente seguirà Fiorelli 1873b, la quale includerà alcune nuove piante topografiche di Giacomo Tascone. Fiorelli 1864; Osanna 2015.

[9] Complesse e sfaccettate risultano le origini tecniche e concettuali della felloplastica, qui esposte in maniera compendiaria: da una parte essa si radica nella funzione "memoriale" rivestito dai modelli architettonici delle antiche vestigia (in sughero ma anche in gesso) acquisiti dall'élite del Grand Tour come souvenir di quanto ammirato in Italia; dall'altra parte scaturisce dall'idea pedagogica del museo d'architettura emersa tra Sette e Ottocento.La felloplastica sembra aver trovato nell'artigianato presepiale napoletano l'ambiente da cui trarre le tecniche e le competenze, un contesto popolare in cui la modellazione del sughero aveva raggiunto mirabili risultati e grande sicurezza esecutiva. Tra i pionieri di questa tecnica si annoverano: gli italiani Agostino Rosa ("l'inventore", 1738-1784), Antonio Chichi (1743-1816), Giovanni Altieri (attestato 1767-1790 ca.), Carlo Lucangeli (1747-1812), Domenico Padiglione (1756-1832); i francesi Auguste Pelet (1785-1865)e Stephane Stamati; l'inglese Richard Dubourg, i tedeschi Carl Joseph May (1747-1822) e Georg May (1790-1853). Di particolare interesse la "pasticceria architettonica" di Marie-Antoine Carême (1783-1833) che corona le sue torte con le sue composizioni architettoniche. A proposito di felloplastica e il suo contesto culturale: Arnold 1804; Büttner 1969; Buzas 1994; Carême 1815; Conti 2001;Dominikus 1800; Helmberger, Kockel 1993; Hindy-Champion, Royo 2011; Lecocq 2008; Kockel 1993; Kockel 1996; Kockel 1998; Kockel 2004; Kockel 2015; Lucangeli 1813; Pelet 1876; Stenger 1927; Szambien 1988.

[10] *Pompei* 1981; Dessales 2015; Pugliese Carratelli 1995; Saiello 2015.

[11] Grell 1982.

[12] *Pompei* 1981; Dessales 2015; Pugliese Carratelli 1995; Saiello 2015.

[13] Di particolare interesse risultano *Pompei* 1981; Bragantini-Sampaolo 1995, Niccolini 1896; Pugliese Carratelli 1995; Sampaolo 2013.

[14] Fiorelli 1864, *Addenda*, p. 168.

[15] Minervini 1853.

[16] Indicativa a tal proposito è l'opera di Fausto e Felice Niccolini, *Lecase ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti* (1854-1896). Niccolini 1896.

[17] Minervini 1853.

[18] Per una trattazione adeguata e aggiornata sulla fotografia a Pompei, sul contesto culturale e sulle funzioni si veda Miraglia, Osanna 2015.

[19] «Il perfezionamento, a cui si sono da poco ridotti i processi fotografici, e specialmente la facilità di ottenere sulla carta i disegni degli oggetti, delle fabbriche, e delle pitture ha dato all'attuale ch. Direttore del Real Museo e Soprantendente Generale degli scavi d'antichità sig. Principe di S. Giorgio, la felicissima idea di applicar la fotografia a riprodurre con la massima sollecitudine le antichità della sepolta Pompei, le quali si mostrano giornalmente alla luce del sole», Minervini 1853, p. 81.

[20] Minervini 1853.

[21] «Noi siamo sicuri che la diligenza di questo solerte impiegato [il sig. Campanella] non farà perdere allo studio de' dotti alcuna di quelle particolarità, le quali poche ore dopo la loro scoverta alle volte svaniscono: ed in tal modo sarà presentato alle ricerche degli eruditi, e segnatamente della reale Accademia Ercolanense, una serie di preziosi disegni, i quali saranno sovente da riputarsi come originali [...] L'applicazione della fotografia alle scavazioni pompejane debba giudicarsi una interessantissima novità, che dovrà non poco allegrare i cultori dell'archeologia. Quando se n'è fatto uso per avere delle vedute ritraenti l'insieme di una quantità di edifizii, non poteva prodursi agli studi un qualunque profitto; ma ora che quel processo è adoperato per ottenere le riproduzioni di tutte le particolarità degne di essere studiate in ogni parte di ciascun edificio, non può negarsene la somma utilità», Minervini 1853, p. 81.

[22] Lo sviluppo di un'industria della felloplastica e la diffusione dell'idea moderna della galleria d'architettura sono elementi necessarî ma non sufficienti alla comprensione del plastico di Pompei. Il progresso della ricerca archeologica pompeiana e l'elaborazione di una percezione urbana e topografica del monumento costituiscono la prospettiva cognitiva che porterà gradualmente la felloplastica dal modello del singolo monumento alla riproduzione dell'intero sito di Pompei, una tendenza già evidenziata dalle ultime grandi *maquette* di Giovanni Al-

tieri e di Domenico Padiglione. Il proposito di Fiorelli e del primo modellatore, Felice Padiglione, prosegue su quest'alveo complesso attingendo a un progetto risalente ai primi decenni dell'Ottocento di riprodurre parte della città pompeiana senza più limitarsi ai singoli monumenti decontestualizzati. Eppure il progetto di Fiorelli si allontana dalla tradizione pregressa nel voler fare del valore documentario della *maquette* – in origine di secondaria importanza – la funzione preponderante del grande plastico.

[23] «Unsere Zeichnung stellt das Stadtviertel um das Forum civile dar, freilich nur ein kleines Stück, aber ein sehr wichtiges, und giebt über dieses eine Übersicht, wie sie keine s. g. Totalansicht der Stadt selbst, dergleichen mehrere in Photographien unter den Namen “Panorama von Pompeji” existieren, geben kann, weil es in der Stadt und in ihrer unmittelbaren Umgebung an freien Höhepunkten fehlt, von denen herab man eine Ansicht in einer Art von Vogelperspektive gewinnen könnte, wie sie sich fur das Modell hat gewinnen lassen», Overbeck 1866, p. 47.

[24] Le fasi di realizzazione sono definibili con approssimazione attraverso l'analisi dei documenti d'archivio, lo stile di modellazione, il rapporto con l'avanzamento degli scavi, il confronto con la fotografia storica.
- Prima fase (1861-1864): area del Foro e *insulae* adiacenti (VII 4; VII 5; VII 7 - VII 9), quelle meridionali della regio IV, sino all'altezza della Casa del Fauno (VI 3; VI 4; VI 6; VI 8; VI 10; VI 12) e dunque gli edifici pubblici, religiosi e termali collocati nel cuore della città; modellatore: Felice Padiglione; pittore: Antonio Servillo.
- Seconda fase (1864-1908): le regiones I (I 1 – I 5), VIII (eccetto la Basilica, VIII 3 – VIII 7), IX (IX 1 – IX 5), la VI (VI 1; VI 2; VI 5; VI 7; VI 9; VI 11; VI 13; VI 14); modellatori: Vincenzo, Alessandro ed Emilio Bramante; pittore: Geremia Di Scanno (non sempre di sicura attribuzione).
- Terza fase (1908-1926): completamento della IX 5 e realizzazione della VI 15; modellatore: Nicola Roncicchi; pittori: Gennaro Luciano per la VI 15 e Geremia Di Scanno per la IX 5.
- Quarta fase (1926-anni '30): *insulae* VI 16 e IX 8 (non assemblata al plastico); modellatori: Luigi Auriemma e Antonio Carotenuto. Nel 1927 Della Corte segnala la mancanza nel plastico delle insulae VII 6, VIII 2, V 2 e delle nuove parti scavate su via dell'Abbondanza: tuttavia lo sviluppo del grande modello si arresterà qui e queste sezioni non verranno mai aggiunte.
Questa periodizzazione, in questa sede riportata in maniera compendiaria, è il frutto del riesame di alcuni preziosi ma a volte parziali contributi alla luce delle nuove acquisizioni. La bibliografia in merito non è particolarmente ricca: Garcia y Garcia 1998; Hindy-Champion, Royo 2011; Sampaolo 1993 e Kockel 2015. Per quanto concerne i documenti di archivio si veda: Archivio di Stato di Napoli, Ministero Pubblica Istruzione, fasc. 752/inc. 43; Archivio Archeologico della Soprintendenza di Napoli, AGM 13/17.

[25] Fiorelli 1873a, pp. 24-25.

[26] Le opere *Les Ruines de Pompéi* di Mazois e *Pompeiana* di Gell offrono un esempio emblematico di una documentazione archeologica sensibile alle necessità contestuali. Gell 1832; Mazois 1824.

[27] Organizzazione del sito urbano introdotta dallo stesso Giuseppe Fiorelli, a riprova dell'esigenza avvertita di ordinare in maniera sistematica non solo le conoscenze ma lo stesso sito archeologico, secondo una visione contestuale.

[28] A tal proposito si veda Hindy-Champion, Royo 2011.

[29] Bragantini, De Vos, Badoni1981, pp. 8-13; De Vos 1995; Elia 1937; Fiorelli 1875, pp. 61-67; Mau 1882; Minervini 1859; Overbeck 1866, pp. 359-366; Pesando, Guidobaldi 2006, pp. 94-95; Schefold 1957, pp. 14-17.

[30] Si tratta della raffigurazione del *Giudizio di Paride*. La scena, svolta tra il recinto di giardino e le pareti di altri edifici, raffigura Paride assiso sulla destra d'innanzi alle dee Venere, Giunone e Minerva ascolta Mercurio che gli reca l'invito di Giove ad arbitrare la contesa tra le divinità. Il quadro è custodito presso il Museo di Napoli (MANN 120033). De Vos 1995; Elia 1937, pp. 11-12; Pesando, Guidobaldi 2006, p. 97.

[31] Il medesimo quadro del Giudizio di Paride è riprodotto nel 1865 da N. La Volpe: non è da escludere che l'artista del plastico abbia potuto riferirsi alla documentazione grafica preesistente. Pugliese Carratelli 1995, I, pp. 603-613.

[32] Avellino 1843, pp. 192-195.

[33] Fiorelli 1875, p. 229.

[34] Avellino 1843; Fiorelli 1875, pp. 227-230; Mau 1882; Schefold 1957, pp. 186-188; Staub-Gierow 1995.

[35] Lo stesso Fiorelli evidenzia la preziosità della decorazione ma si limita a qualche annotazione laconica, per soffermarsi maggiormente sui quadretti figurativi che non sull'intero impianto pittorico: «[Il triclinio] adorno di pregevolissimi dipinti, condotti sopra un fondo nero di mirabile effetto, contornati da vaghi ornamenti», Fiorelli 1875, pp. 227-229. August Mau menziona la decorazione dell'esedra (y), ponendo l'attenzione sui quadri figurativi di III stile. Mau 1882, pp. 276-277. Zahn 1842, tavv. 53, 54; Niccolini 1896, tavv. 27, 37.

[36] «Due operai e sei manipoli continuano alla covertura del grande triclinio in testa al viridario della casa detta dei bronzi, ove sonosi ritrovate le balle pareti dipinte da' più belli ornati». Fiorelli 1864, II, p. 286 (3-6 gennaio 1834).

[37] Con particolare riferimento ai modelli della Casa della Caccia Antica (VII 4, 48) e della Casa del Citarista (I 4, 5.25). Notevole la restituzione degli apprestamenti produttivi della Officina coriariorum (I 5, 2). Si segnala che tale fedeltà al dettaglio edilizio, qui segnalata per alcuni casi-studio, è ampiamente riscontrabile sull'intero plastico di Pompei.

[38] La fotocamera impiegata è una Sony alfa 6000, dotata di sensore APS-C capace di una risoluzione effettiva di 24,7 megapixel; l'inquadratura e lo scatto sono controllate da un dispositivo connesso in remoto alla fotocamera; questa è tenuta sospesa sul plastico da un braccio orientabile.

BIBLIOGRAFIA

Allison P. 1995 – *Casa della Caccia Antica*, in *Pompei. Pitture e mosaici*, vol. VII, a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano, pp. 6-43.

Arnold Th.F.K. 1804 – *Felloplastikoder die Kunst Modelle von antiken Gebäuden in Korkdarzustellen*, Gotha.

Avellino F.M. 1843 – *Descrizione di un casa disotterrata in Pompei negli anni 1832, 1833 e 1834, la seconda alle spalle del tempio della Fortuna Augusta, con ingresso sulla strada che volgesi verso la porta detta di Noia*, “Memorie della Regale Accademia Ercolanese di Archeologia”, 3, pp. 151-198.

Bragantini I., De Vos M., Badoni F. 1981 – *Repertorio delle fotografie del Gabinetto fotografico nazionale: pitture e pavimenti di Pompei* (regioni I, II, III), Roma.

BRAGANTINI I., SAMPAOLO V. 1995 – *Le pitture di Pompei nei disegni dell'Archivio della Soprintendenza Archeologica di Napoli*, in *Pompei. Pitture e mosaici*, vol. XI, a cura di G. PUGLIESE CARRATELLI, Milano, pp. 17-23.
BÜTTNER A. 1969 – *Korkmodelle von Antonio Chichi. Entstehung und Nachfolge*, "Kunst in Hessen und am Mittelrhein", 9, pp. 3-35.
BUZAS S. 1994 – *Sir John Soane's Museum*, London.
CARÊME M.-A. 1815 – *Le Pâtissier pittoresque*, Paris.
CONTI C. 2001 – *Il modello ligneo dell'anfiteatro flavio di Carlo Lucangeli: osservazioni nel corso del restauro*, in *Sangue e arena*, Catalogo della Mostra (Roma 2001-02), a cura di A. LA REGINA, Milano, pp. 117-125.
DESSALES H. 2015 – *Una città da disegnare: architetti e topografi a Pompei*, in *Pompei* 2015, pp. 117-123.
DE VOS M. 1995 – *La Casa del Citarista*, in *Pompei. Pitture e mosaici*, vol. I, a cura di G. PUGLIESE CARRATELLI, Milano, pp. 117-177.
DOMINIKUS J. 1800 – *Über Herrn Mey's Felloplastik*, "Der neue teutsche Merkur", 1, pp. 325-341.
FIORELLI G., SORGENTE C. 1858 – Tabula Coloniae Veneriae Corneliae Pompeis, Napoli.
FIORELLI G. 1864 – Pompeianarum Antiquitatum Historia, voll. I-IV, Napoli.
FIORELLI G. 1873a – *Del Museo nazionale di Napoli: relazione al Ministro della pubblica istruzione*, Napoli.
FIORELLI G. 1873b – *Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872. Relazione al Ministro della istruzione pubblica*, Napoli.
FIORELLI G. 1875 – *Descrizione di Pompei*, Napoli.
GARCIA Y GARCIA L. 1998 – Nova Bibliotheca Pompeiana, Roma.
ELIA O. 1937 – *Le pitture della Casa del Citarista*, Monumenti di Pittura Antica, Sezione III, Fasc. I, Roma.
GELL W. 1832 – Pompeiana: *the topography, edifices and ornaments of Pompeii, the result of excavations since 1819*, London.
GIUSTINIANI L. 1824 – *Guida per lo Real Museo Borbonico*, Napoli.
GRELL C. 1982 – Herculanum *et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIII siècle*, Napoli.
HELMBERGER W., KOCKEL V. 1993 – *Rom über die Alpentragen*, Landshut.
HINDY-CHAMPION E., ROYO M. 2011 – *Le «voyage à Pompéi», la maquette de la cité et la patrimonialisation des fouilles*, in *Du voyages au vantaux territoires de l'archéologie : voyageurs, amateurs et savants à l'origine de l'archéologie moderne*, a cura di M. ROYO, M. DENOYELLE, E. HINDY-CHAMPION e D. LOUYOT, Paris, pp. 149-170.
IROLLO A. 2012 – *Carolina Murat, François Mazois e l'antico*, in *Il Mezzogiorno e il decennio. Architettura, città, territorio, Atti della IV conferenza sul Decennio Francese* (Napoli-Caserta, 16-17 maggio 2008), a cura di A. BUCCARO, C. LENZA e P. M. MIGLIORINI, Napoli, pp. 253-275.
KOCKEL V. 1993 – *Rom über die Alpentragen. Korkmodelle antiker Architektur im 18. und 19. Jahrhundert*, in *Rom über die Alpentragen*, a cura di W. HELMBERGER e V. KOCKEL, Landshut, pp. 11-22.
KOCKEL V. 1996 – *Ansicht, Plan, Modell. Zur Darstellung antiker Architectur am Beispiel von Pompeji und* Herculaneum, Augusta.
KOCKEL V. 1998 – *Phelloplastica. Modelli in sughero dell'architettura antica nel XVIII secolo nella collezione di Gustavo III di Svezia*, con un contributo di M. Olausson, Stockholm.
KOCKEL V. 2004 – *Towns and tombs: three-dimensional documentation of archaeological sites in the Kingdom of Naples in the late eighteenth and early nineteenth centuries*, in *Archives and Excavations*, a cura di I. BIGNAMINI, London, pp. 143-162.
KOCKEL V. 2015 – *I modelli di Pompei dal Settecento al "grande plastico". La documentazione tridimensionale delle antiche rovine*, in *Pompei* 2015, pp. 267-275.
LECOCQ F. 2008 – *Les premières maquettes de Rome. L'exemple des modèles réduits en liège de Carl et Georg May dans les collections européennes aux XVIII-XIX siècles*, in *Roma illustrata. Représentations de la ville* (Actes du colloque international de Caen, 6-8octobre 2005), a cura di PH. FLEURY e O. DESBORDES, Caen, pp. 227-260.
LUCANGELI C. 1813 – *Il Colosseo di Roma, della grandezza di palmi 2449 di circonferenza, ridotto alla circonferenza di palmi 40 49/60 misura lineale dell'uno al sessanta opera mirabile di Carlo Lucangeli romano ultimata dal di lui genero Paolo Dalbono*, Roma.
MAU A. 1882 – *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin.
MAZOIS F. 1824 – *Les ruines de Pompéi*, Paris.
MINERVINI G. 1859 – *Notizia de' più recenti scavi di Pompei*,"Bullettino Archeologico Napoletano", 17, pp. 130-133.
MONNIER M. 1873 – *Pompei e i pompeiani*, Milano.
MELLONI M. 1839 – *Relazione intorno al Dagherrotipo, letta alla R. Accademia delle Scienze nella tornata del 12 novembre 1839*, Napoli.
MINERVINI G. 1853 – *Fotografia in Pompei*, "Bullettino Archeologico Napoletano", 35, p. 81.
MIRAGLIA M. 2015 – *La fotografia, Pompei e l'Antico. Fra documentazione, stile "documentario" e tensioni estetiche*, in *Pompei, la fotografia*, a cura di M. MIRAGLIA e M. OSANNA, Milano, pp. 31-60.
MIRAGLIA M., OSANNA M. 2015 – *Pompei, la fotografia*, Milano.
MONNIER M. 1873 – *Pompei e i pompeiani*, Milano.
NICCOLINI F., NICCOLINI F. 1896 – *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti*, voll. I-IV, Napoli.
OSANNA M. 2015 – *"Tutto è stato riformato, moralizzato nella città morta". Giuseppe Fiorelli a Pompei*, in *Pompei* 2015, pp. 228-238.
OVERBECK J. 1866 – *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken*, Lipsia.
PELET A. 1876 – *Description des Monuments Grecs et Romains exécutés en liége a l'échelle d'un centimètre par mètre*, Nîmes.
PESANDO F., GUIDOBALDI M. P. 2006 – *Pompei,* Oplontis, *Ercolano,* Stabiae, Bari.
Pompei 1981 – *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione*, Roma.
Pompei 2015 – *Pompei e l'Europa (1748-1943)*, a cura di M. OSANNA, M. T. CARACCIOLO e L. GALLO, Milano.
PUGLIESE CARRATELLI G. 1995 – *Pompei. Pitture e mosaici*, voll. I-XI, Milano.
SAIELLO E. B. 2015 – *Pittori viaggiatori a Pompei, dal reale all'immaginario*, in *Pompei* 2015, pp. 47-53.
SAMPAOLO V. 1993 – *La realizzazione del plastico di Pompei*, "Il Museo. Rivista del Sistema Museale Italiano", 3, pp. 79-95.
SAMPAOLO V. 2013 – *Disegnatori a Pompei: i documenti dell'archivio disegni della Soprintendenza di Napoli e Pompei*, in *Davvero! La Pompei di fine '800 della pittura di Luigi Bazzani*, a cura di D. SCAGLIARINI, A. CORALINI e R. HELG, Bologna, pp. 55-59.
SCHEFOLD K. 1957 – *Die Wände Pompejis*, Berlin.
STAUB-GIEROW M. 1995 – *Casa della Parete Nera*, in *Pompei. Pitture e mosaici*,vol. VII, a cura di G. PUGLIESE CARRATELLI, Milano, pp. 93-193.
STENGER E. 1927 – *Phelloplastik, die Kleinkunst der Korkbildnerei*, Charlottenburg.

SZAMBIEN W. 1988 – *Le Musée d'architecture*, Paris.
TASCONE G. 1879 – *Sui lavori geodetici e topografici di Pompei*, in *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell'anno LXXIX. Memorie e notizie pubblicate dall'ufficio tecnico degli scavi delle provincie meridionali*, a cura di M. RUGGIERO, Napoli, pp. 3-6.
VIOLA L. 1879 – *Gli scavi di Pompei 1873 al 1878*, in *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell'anno LXXIX. Memorie e notizie pubblicate dall'ufficio tecnico degli scavi delle provincie meridionali*, a cura di M. RUGGIERO, Napoli, pp. 7-85.
ZAHN W. 1842 – *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiae*, II, Berlin.

Riassunto

L'imponente plastico in sughero delle rovine pompeiane (1861-1929ca.) costituisce un prezioso documento per la ricerca archeologica e l'estrema testimonianza di una metodologia e di una tradizione che si avviavano ormai all'estinzione. Il plastico pompeiano, sintetizzando molteplici informazioni e supporti documentari, costituisce un *archivio materico tridimensionale*, un'istantanea olistica del sito prossima al momento della scoperta: la topografia urbana, l'architettura residenziale, pubblica, utilitaria, l'intero patrimonio degli affreschi e dei mosaici pavimentali. Esso si pone emblematicamente in un momento di transizione: mentre si modellava il plastico con sughero, stucco e pennello, a Pompei i primi fotografi sperimentavano le nuove metodologie di documentazione. La diffusione della sensibilità fotografica, l'attenzione ai contesti e alla loro riproduzione libera e oggettiva hanno influenzato profondamente la concezione del grande plastico.L'intero Plastico di Pompei è stato acquisito e restituito in ogni dettaglio mediante fotografia digitale: *dall'archivio materico ad un archivio digitale 3D*. All'incrocio tra felloplastica, fotografia d'archivio e nuove metodologie, il suo rilievo costituisce un archivio singolare di immagini e informazioni correlate nello spazio e mediate a loro volta dal modello analogico in sughero. Considerando alcune *domus* pompeiane, le loro decorazioni (affreschi, pavimenti) e dettagli edilizi, è possibile operare con più efficacia un confronto fra il loro stato attuale di conservazione, la testimonianza del plastico mediata dal suo modello 3D.

Parole chiave: fotografia; Pompei; felloplastica; fotomodellazione.

Abstract: The nineteenth-century plastic model of Pompeii at the rise of photography: a "double" 3D archive?

The magnificent cork plastic model of Pompeii (1861-1929 ca.) represents a valuable document for the archaeological research and an exceptional testimony of a fading methodology. The Pompeian *maquette*, summarizing multiple data and various documentary supports, constitutes a *tridimensional physical archive*, a holistic snapshot of the site close to its excavation: the urban topography, the residential and public architecture, the entire heritage of frescoes and mosaics. Emblematically it places itself in a period of transition: while the modellers still worked with cork, plaster and brushes, the earliest photographers were testing at Pompeii the new methodologies of documentation. The spread of the photographic sensibility, the interest for contexts and their open and objective reproduction conditioned deeply the conception of the great plastic model.The whole plastic model of Pompeii has been acquired and rendered through digital photography, taking into account each detail: from the tridimensional physical archive to a digital 3D model. At the crossroad between Phelloplastics, archive photography and new methodologies, the digital 3D survey constitutes a peculiar archive of images and data set in their contextual environment and related to their analogue cork model. Considering some Pompeian *domus*, their decorations (frescoes, floorings) and building details, it is possible to make comparisons between their current status and the documentary evidence given by the cork model and its digital 3D reproduction.

Keywords: Photography; Pompeii; Phelloplastics; 3D image-basedmodeling.

Giulio Amara, Samuele Barone, Giovanni Fragalà, Daniele Malfitana, Danilo P. Pavone
Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto per i Beni Archeologici e Monumentali (CNR-IBAM)
Laboratorio di Archeologia Immersiva e Multimedia
via Biblioteca 4, Catania, 95124
giulio.amara@sns.it; samuele.barone@cnr.it; giovanni.fragalà@cnr.it; daniele.malfitana@cnr.it; d.pavone@ibam.cnr.it

LA SARDEGNA SCOPRÌ IL MARE. INTERVENTO DI SCAVO DEL 1951 DI GIOVANNI LILLIU A SU LOI, CAPOTERRA *

Massimo *CASAGRANDE*

Questo lavoro è una parte di uno studio più ampio sulle ville e sulle terme marittime del Sud della Sardegna, che ha avuto origine dall'analisi con nuove metodologie di alcuni interventi di scavo effettuati da Giovanni Lilliu nelle sue vesti di ispettore della Soprintendenza Archeologica [1]. Gli scavi sono stati effettuati nei primi anni Cinquanta del XX secolo e si sono concentrati in particolare sulle terme, che in Sardegna sono le emergenze classiche con le strutture meglio conservate.

Il riferimento alla scoperta del mare è relativo alla realizzazione delle numerose bonifiche che a partire dagli anni Trenta hanno permesso a vaste zone paludose e malariche della Sardegna di essere nuovamente abitate e che si è conclusa cinquanta anni dopo con la lottizzazione di ampie zone per lo sfruttamento turistico ed abitativo.

Partito con l'intenzione di rivedere almeno tre di questi scavi, cioè, oltre a Su Loi anche la villa di S'Angiargia ad Arbus e le c.d. Piccole Terme di *Neapolis* a Guspini, i dati trovati per Su Loi e il fatto che si tratti dell'unico monumento ormai totalmente perduto mi hanno fatto preferire un adeguato approfondimento di questo sito nel tentativo di dargli un nuovo spessore all'interno della discussione scientifica. La scelta iniziale, che mi riservo di approfondire quanto prima, dà la possibilità di studiare tre esiti diversi degli scavi originari e di seguirne i diversi sviluppi, aprendo riflessioni importanti sull'archeologia e i suoi risultati. I tre monumenti hanno avuto destini diversi ed emblematici: Su Loi, posto in zona successivamente lottizzata e urbanizzata, è entrato nella letteratura, ma se ne è perso il ricordo topografico; S'Angiargia oggi è ricompreso all'interno del Poligono Militare di Capo Frasca, e quindi è di difficile accesso; le Piccole Terme di *Neapolis*, acquisite dal Comune, sessantacinque anni dopo lo scavo si presentano in un tale stato di degrado strutturale, documentabile anche in questo caso grazie alle fotografie, che sul caso è necessaria una seria riflessione sull'opportunità di continuare a scavare [2].

Lo scavo della villa di Su Loi a Capoterra.

L'intervento a Su Loi avvenne in seguito a una scoperta fortuita durante vasti lavori di bonifica nella zona. Infatti, nel 1950 la Società Impresa Agricola Cardile, che aveva acquistato una grande quantità di terreni nel Sud dell'Isola, e tra questi anche l'azienza Scalabrini, nel tentativo di bonificare le insalubri zone costiere di Capoterra e di ararle, ritrovò fortuitamente delle strutture antiche e un bel mosaico romano. Avvertito della scoperta il proprio legale, l'Onorevole Antonio Maxia, fu quest'ultimo che, in ottemperanza alla legislazione vigente, ne diede notizia (su carta intestata della Camera dei Deputati), al Soprintendente, Gennaro Pesce, chiedendone l'intervento:

> "Cagliari 12/3/1950
> Gentil.mo dr. Pesce, nell'interesse della mia cliente Soc. Impresa Agricola Cardile (Capoterra) ho il piacere di comunicarle per incarico del procuratore della società, rag. Piero Console, che nel corso dei lavori di motoaratura di un terreno in prossimità del mare, regione "Su Loi", sono affiorati avanzi di una costruzione che si presume dell'epoca romana.
> Prima di proseguire nei lavori si è ritenuto doveroso renderne informata codesta Sovraintendenza perché voglia disporre opportuno sopralluogo, dando le disposizioni del caso, anche perché non vengano intralciati i lavori agricoli in corso.
> Non so quale possa essere il valore di detta scoperta e la sua effettiva importanza: Lei vedrà e disporrà in conformità alla legge.
> Le sarò personalmente grato se vorrà farmi conoscere l'esito delle sue indagini e disposizioni.
> Potrà pertanto rivolgersi al rag. Console, tenuta Impresa Agricola Cardile (Su Loi) a 15 km. da Cagliari, sulla strada di Pula.
> Con ossequi.
> Antonio Maxia" [3].

Nella lettera si fa riferimento a delle "motoarature", di fatto il primo impiego di trattori agricoli nell'area, che, come è noto, vanno più in profondità rispetto agli aratri a traino animale.

Il Soprintendente, che doveva assentarsi da Cagliari, incaricò del sopralluogo l'ispettore Giovanni Lilliu, mentre chiese l'immediata sospensione dei lavori (16 marzo 1950). Il sopralluogo di Lilliu avvenne solo il 16 giugno per l'assenza di un mezzo di servizio, per cui l'archeologo si spostò in corriera "poiché l'Ufficio non ha la possibilità di servirsi di un mezzo rapido..." [4] (*vexata questio* ancora del tutto attuale!). A margine della nota in cui si annunciava il sopralluogo, Lilliu successivamente annotò:

> "Effettuato il sopralluogo in data 16 giugno – ho constatato l'interesse dei ruderi e si propone di eseguire lo sterro, possibilmente prima del mese di settembre.
> L'ispettore
> Giovanni Lilliu" [5].

Lo sterro, come lo definisce Lilliu, venne poi effettuato nell'autunno successivo e terminò certa-

mente prima del gennaio del 1951, mese in cui la Soprintendenza inviò le tessere con le marche per i quattro operai di Sarroch impegnati nei lavori.

Successivamente, l'8 marzo 1951, l'Impresa Agricola Cardile inviò una richiesta di informazioni:

> "In riferimento agli scavi fatti eseguire da cotesta Spett/le Soprintendenza presso la nostra Azienda di Su Loi, siamo sorpresi che non ci siano più pervenute notizie al riguardo.
>
> Come a suo tempo era stato fatto da noi presente, la zona in cui sono stati fatti questi scavi è zona sotto bonifica e ci interesserebbe poterla avere sistemata.
>
> Se cotesta Spett/le Soprintendenza avesse già effettuato i necessari rilievi topografici, preghiamo di volerci autorizzare alla risistemazione del terreno, ben disposti a sostenere tale spesa pur di poter condurre a termine la nostra bonifica.
>
> In attesa di gentile riscontro porgiamo distinti saluti." [6].

La Soprintendenza non aveva ancora fatto rilevare i ruderi, che sono descritti esclusivamente da uno schizzo realizzato sul posto durante il primo sopralluogo di Lilliu e con poche indicazioni e qualche misurazione (fig. 1) [7]. Il riferimento nella lettera dell'Azienda Agricola indica un qualche tipo di accordo con il personale della Soprintendenza che sarebbe dovuto tornare dopo la fine dei lavori di scavo per effettuare il rilievo delle strutture. È probabile che questa operazione non sia potuta avvenire

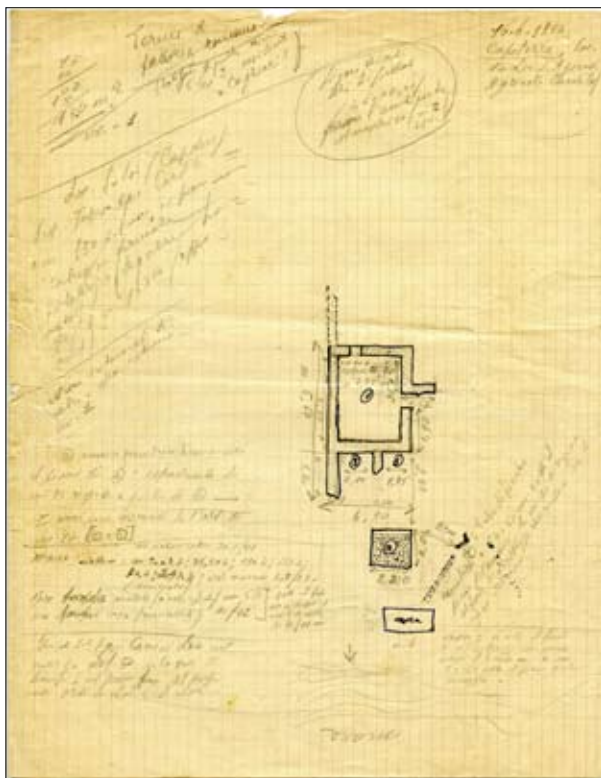



Fig. 1. Schizzo di Giovanni Lilliu. Su Loi - Capoterra (ASSAS, faldone B 43 - su concessione del MiBACT – Soprintendenza ABAP di Cagliari).

Fig. 2. Foto delle terme allagate, sullo sfondo le strutture dell'Azienda Agricola Scalabrini (AFCA 3634 - su concessione del MiBACT – Soprintendenza ABAP di Cagliari).

immediatamente per lo stato di allagamento che si nota nell'ultima serie di fotografie (figg. 2, 6, 8, 9).

Poco più di un mese dopo (18 aprile), gli interessati scrissero di nuovo alla Soprintendenza, che di nuovo non diede riscontri, finché, il 25 luglio 1951, la ditta inviò la seguente nota:

> "Non abbiamo avuto nessuna risposta alle nostre precedenti lettere con le quali Vi chiedevamo l'autorizzazione di risistemare il terreno in regione "Tuerra di Su Loi", sul quale avete eseguito degli scavi; pertanto, interpretando il Vs/ silenzio come un consenso, alla ns/ richiesta, Vi comunichiamo di aver iniziato in questi giorni i lavori di assestamento, dovendo, come già sapete, completare su quel terreno un importante lavoro di bonifica.
>
> Tanto era nostro dovere comunicarVi e distintamente Vi salutiamo" [8].

Anche a questa lettera non venne dato seguito, sennonché l'Impresa Agricola Cardile si riappropriò del terreno ed evidentemente portò a termine la bonifica, mettendo in pratica un attualissimo e discutibilissimo "silenzio assenso" [9]. Da questo momento i ruderi scomparirono definitivamente, forse interrati o distrutti, mentre dello scavo venne pubblicato dall'allora Soprintendente Gennaro Pesce solo un breve resoconto di poche righe in "Fasti Archeologici" dell'anno successivo [10].

Dopo trent'anni di silenzio fu la pubblicazione da parte di Simonetta Angiolillo [11] di un disegno ricostruttivo del mosaico tratto dalle fotografie a permettere di inserire gli scarsi dati sull'intervento di scavo nella discussione scientifica.

In tutta la bibliografia successiva si fa riferimento alla terma, di cui il mosaico faceva parte, mentre della villa vengono fatti solo dei vaghi accenni [12].

Il posizionamento geografico.

Individuare la posizione dello scavo sul terreno, in particolare dopo i vasti cambiamenti avvenuti negli ultimi quarant'anni, è stato il problema iniziale da risolvere.

Fig. 3. Posizionamento approssimativo della villa di Su Loi su Google Earth, con evidenziata l'area delle strutture dell'Azienda Agricola Scalabrini come si presentano oggi.

Oltre alla generica indicazione della loc. Su Loi, dalla documentazione d'archivio sappiamo che proprietaria del terreno era l'Impresa Agricola Cardile, che nel 1950 possedeva circa 8 mila ettari nella zona [13]. Questa società, nata nel 1937, aveva acquistato vari terreni, ma in particolare aveva acquisito l'intera Azienda Agricola Scalabrini (o Colonia Agricola Scalabrini). Di quest'ultima sono conservate nell'Archivio di Stato di Cagliari le carte dei terreni con l'indicazione dei fabbricati allora esistenti [14].

Le immagini realizzate durante lo scavo, naturalmente, avevano come unico soggetto i resti delle strutture antiche, ma in due scatti sono visibili sullo sfondo alcuni edifici legati allo sfruttamento agricolo della zona [15] (fig. 2). Dietro la struttura di sinistra è visibile un secondo tetto più alto, appartenente ad un terzo braccio dell'immobile principale, che con gli altri doveva formare una corte interna di notevoli dimensioni. L'immobile è stato ripreso verso uno dei suoi angoli di raccordo tra due ali. Lungo l'intero perimetro è posta una recinzione fatta di paletti di legno e probabilmente di fili metallici. Nel muro del segmento con il tetto più scuro, che presenta anche un camino, si aprono sei finestre e tre porte, mentre la parte di destra, con il tetto più chiaro, presenta solo una porta e una finestrella alta sul lato corto. Alla destra di questo edificio è visibile il muro continuo con una sola apertura, senza finestre, davanti alla quale stazionano alcuni animali di grossa taglia (cavalli, buoi o mucche). Forse si trattava di una casa o di un laboratorio di servizio all'azienda agricola, con una stalla laterale.

Dal *Piano geometrico dei terreni annessi alla colonia agricola A. Scalabrini e C.* [16], dall'analisi delle Carte d'Impianto del Catasto di Cagliari e dal confronto con le foto aeree del 1954-1955 e del 1968 [17], si deduce che l'unico immobile di pianta quadrata con un annesso laterale si trova a nord del Rio San Gerolamo (coordinate UTM 501067.92 m E - 4332130.45 m N), ad appena 200 m in linea d'aria dalla linea di costa. Sarebbe questo caseggiato, i cui ruderi sono ancora conservati, a essere rappresentato nelle due fotografie del 1950.

Se è giusta questa interpretazione, i resti della villa con terma dovevano essere posti a N-E di questo immobile, in modo da inquadrarne nelle riprese fotografiche lo spigolo e parte del braccio laterale. Il posizionamento dei resti romani, sebbene del tutto indicativo e privo di riscontri sul terreno ormai lottizzato e totalmente urbanizzato, potrebbe essere nell'area corrispondente approssimativamente alle coordinate UTM 501183.00 m E - 4332164.00 m N (fig. 3), coincidendo anche con l'indicazione di Lilliu che le strutture antiche si trovavano a circa 150 m dal mare (fig. 1, annotazione in alto a sinistra). Questa è la posizione ipotizzabile per le strutture scavate nel 1950.

La ricostruzione della pianta

Come abbiamo visto, dello scavo d'emergenza al momento non è reperibile altra documentazione oltre a un sommario schizzo, realizzato al momento del primo sopralluogo, e 59 fotografie.

L'analisi di queste ultime ci permette, in prima battuta, di indicare che vennero realizzate in tre diverse giornate. Le prime [18] probabilmente al momento del sopralluogo preliminare, quindi contemporanee alla realizzazione dello schizzo, datato in alto a destra 16.6.1950, lo stesso giorno in cui la nota n. 435 del 6 giugno 1950 annunciava il sopralluogo di Lilliu [19]. Dalle foto e dallo schizzo si nota che i lavori agricoli avevano già messo parzialmente in luce alcuni ambienti delle terme e il mosaico, come annunciato nella lettera dell'avv. Maxia [20].

Una seconda battuta fotografica è stata realizzata durante lo scavo, probabilmente in un unico giorno, dopo la messa in luce delle terme e mentre si finiva di scavarne la pavimentazione in ciottoli antistante (fig. 4, nn. 7 e 13) [21] e si iniziava a lavorare agli ambienti della villa [22] (figg. 7, 11, 12). La data di questa seconda battuta fotografica, naturalmente posteriore al 16 giugno, dovrebbe collocarsi in autunno, a giudicare dallo stato vegetativo delle piante e dall'abbigliamento non estivo degli operai, sebbene Lilliu avesse annotato a margine del documento con cui si annunciava il suo sopralluogo: "... si propone di eseguirne lo sterro, possibilmente prima del mese di settembre" [23].

Le ultime foto, le più numerose, sono state scattate, a lavori ormai terminati [24]. Lo scavo si presenta totalmente allagato in tutte le sue parti, ad eccezione del mosaico, per cui è probabile che siano state realizzate negli ultimi mesi del 1950 o nei primi del 1951, periodo confermato anche in questo caso dallo stato vegetativo e dall'abbigliamento delle persone ritratte.

Grazie ai numerosi punti di vista delle 59 immagini conservate nell'Archivio Fotografico, grazie

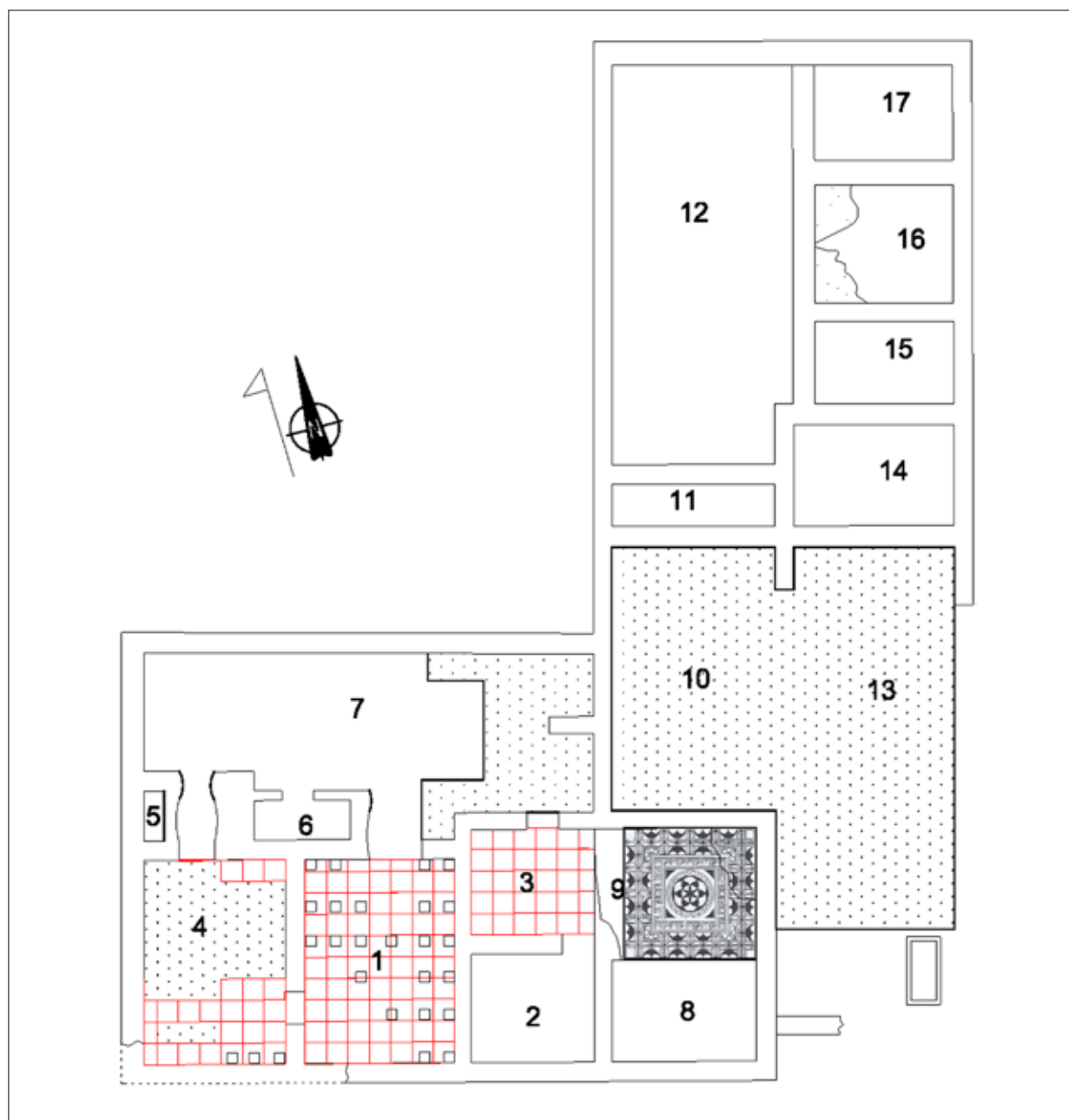



Fig. 4. Pianta ricostruttiva della villa con terma di Su Loi – Capoterra, con posizionamento della ricostruzione del Mosaico da ANGIOLILLO 1981 (rielaborazione grafica dell'autore, con il supporto tecnico di A. Agus).

al fatto che siano state realizzate da tutti e quattro i lati delle terme e da tre lati per le altre strutture, e grazie anche alla presenza di alcune misure dei vani delle terme, riportate nello schizzo di Lilliu durante il primo sopralluogo, tutto questo permette di avanzare un'ipotesi di ricostruzione della pianta della villa, ipotesi che naturalmente non può avere la precisione di un vero rilievo, ma che può permettere di inquadrare la tipologia dell'impianto (fig. 4). Inoltre, grazie alla precedente ipotesi di posizionamento dello scavo e grazie all'indicazione del mare sul disegno del primo sopralluogo, e alla presenza delle montagne sullo sfondo di alcune foto, è possibile anche ipotizzare un orientamento indicativo, che unito all'ipotesi di posizionamento sopra descritta, permette di recuperare alcuni importati elementi.

Il primo dato da rilevare è che la messa in evidenza delle strutture è stata parziale, come dice lo stesso Pesce nella prima notizia dello scavo [25]. Probabilmente quella scavata è una parte di una grande villa, come indicano anche le fotografie che ci mostrano le murature continuare oltre il ciglio di scavo. Non è possibile ipotizzare se la pianta origi-

Fig. 5. Il mosaico come si presentava alla fine dello scavo del 1950 (AFCA 3681 - su concessione del MiBACT – Soprintendenza ABAP di Cagliari).

Fig. 6. In primo piano il vano 4; sono visibili le *suspensurae* del vano 1; sullo sfondo i visitatori si trovano al di sopra del mosaico (vano 3), alla destra del quale si intravede il vano 8 (AFCA 3662 - su concessione del MiBACT – Soprintendenza ABAP di Cagliari).

Fig. 7. Vista del piazzale acciottolato e della parte rustica della villa. Sulla destra la vasca segnalata da Lilliu (AFCA 3679 - su concessione del MiBACT – Soprintendenza ABAP di Cagliari).

nale fosse ad L, e quindi altri ambienti fossero semplicemente aggiunti lungo i due assi messi in luce, oppure se fosse una struttura quadrangolare, nel qual caso gli ambienti scavati risulterebbero meno della metà di quelli originali, oppure se si trattasse di una struttura a C, con un lato aperto. Quello che è certo è che a parte la terma, che si presenta di fattura molto raffinata e accurata e di dimensioni non trascurabili per un'abitazione privata, le altre parti sono state descritte sommariamente sia nella pubblicazione di Gennaro Pesce che attraverso le immagini.

Dalle foto si notano anche due diversi livelli pavimentali, uno più alto, quello delle terme, e uno più basso, quello del piazzale acciottolato e forse dei vani di servizio. Lo stesso Lilliu indica il dislivello tra queste due parti in 0,75 m [26]. Probabilmente la differenza di livello era dovuta alla costruzione delle *suspensurae* per le parti calde della terma, anche se va segnalata l'assenza di una scala di raccordo tra i due piani.

Le strutture ricostruibili e la loro funzione

La terma è quella che ha attirato maggiormente l'attenzione degli studiosi, in particolare per il suo mosaico (fig. 5).

Va preventivamente sottolineata l'accurata tecnica costruttiva in *opus latericium* (figg. 2, 12) rivestito d'intonaco di 1 cm (fig. 1, appunto a sinistra), tecnica edilizia che si trova raramente impiegata in una villa in Sardegna e che, insieme al mosaico e alla presenza di marmo, come vedremo, indica che questa abitazione doveva essere di un livello molto elevato con una *pars urbana* di tutto rispetto.

Il vano mosaicato poteva essere l'*apodyterium* – *frigidarium* dell'impianto termale. Non ci sono fotografie chiare del vano 8, ma par la posizione potrebbe trattarsi di una vasca di acqua fredda, così si spiegherebbe perché il mosaico su quel lato non sembra avere un muro di appoggio (fig. 6). L'assenza di aperture anche nella sua parte bassa rende possibile l'interpretazione.

Il vano 3 ha conservato i *bipedales* che dovevano sorreggere le *suspensurae* [27], che come scriveva Lilliu nei suoi appunti, dovrebbero essere quadrati con i lati di 0,60 m (fig. 1, appunto centrale in alto, cerchiato), mentre il vano aveva un lato di m 2,85. Questa piccola stanza doveva essere riscaldata e quindi poteva essere il *tepidarium*. La funzione della vicina stanza 2 è meno chiara: la documentazione fotografica non ci aiuta a capirne l'utilizzo, che al momento sembrerebbe essere quello di vano di raccordo e di passaggio verso gli ambienti più caldi (*destricatorium*). Il vano 1 e il vano 4 hanno entrambi un *praefurnium* distinto e *suspensurae* conservate (fig. 12). Probabilmente entrambe le stanze erano adibite a *calidarium*, rendendo la parte riscaldata dell'impianto relativamente ampia. Non è chiaro se in origine potessero avere una funzione diversa, come avveniva in alcune terme in cui piccole vasche di acqua calda erano poste al di sopra del solaio [28].

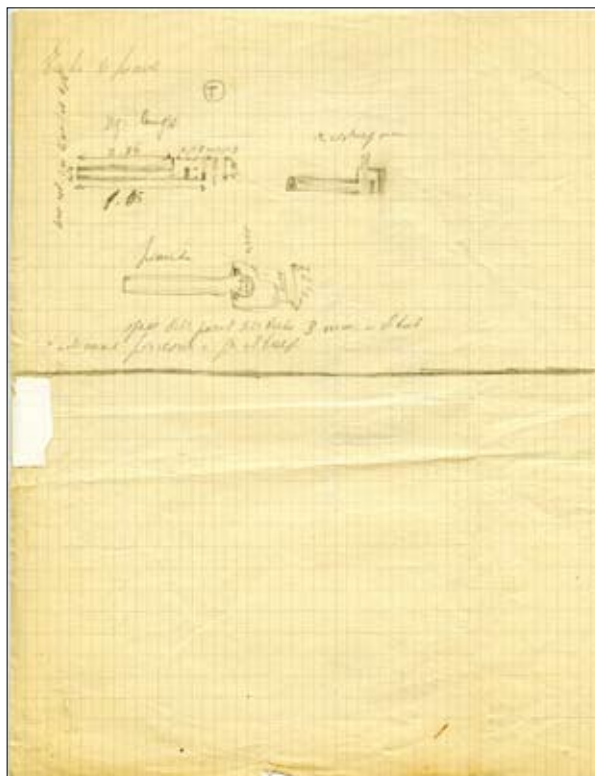



Fig. 8. Schizzo di Giovanni Lilliu. Su Loi - Capoterra, *fistula plumbea* (ASSAS, faldone B 43 - su concessione del MiBACT – Soprintendenza ABAP di Cagliari).

Il piccolo ambiente n. 5, invece, probabilmente era solo un'intercapedine chiusa. Il vano 6, di cui non abbiamo fotografie dirette, vista la sua posizione tra i due forni, poteva essere un *laconicum*, ma non si può escludere neanche un'interpretazione come *latrina*, in considerazione del fatto che sembrerebbe esterno al normale percorso della terma e sembrerebbe aperto verso il vano 7. Quest'ultimo completava il complesso: forse era un ambiente scoperto, pavimentato in ciottoli e posto a livello più basso rispetto al resto della terma. È molto probabile che si trattasse del vano di servizio in cui si aprivano i due *praefurnia* e in cui venivano conservate le scorte di legname.

Un grande spiazzo pavimentato in ciottoli fungeva da raccordo tra le due ali della villa (fig. 4, n. 13). In questo grande spazio aperto Lilliu segnalava già al momento del primo sopralluogo la presenza di una vasca, posta a 50-60 cm al di sotto del piano del mosaico (fig. 1). Ne fornisce le misure, che sarebbero di 2,5 per 3 m, e che avrebbe avuto un fondo di "calcestruzzo". La struttura è parzialmente immortalata in un'unica fotografia (fig. 7, a destra), ma se ne vede solo un lato, questo non permette di specificare meglio la sua funzione, ma ci consente di indicare un posizionamento approssimativo sulla pianta. Nello schizzo è segnata una canaletta con sezione di circa 20 cm, anch'essa con il fondo in "calcestruzzo", non visibile nelle foto, ma che viene descritta collegata alla vasca, mentre non è chiaro se il tratteggio nello

Fig. 9. Vista generale della parte residenziale della villa alla fine dello scavo. (AFCA 3670 - su concessione del MiBACT – Soprintendenza ABAP di Cagliari).

Fig. 10. Particolare del vano 16, con l'intonaco caduto e le due probabili aperture ancora parzialmente ingombre dei crolli (AFCA 3669 - su concessione del MiBACT – Soprintendenza ABAP di Cagliari).

schizzo indichi una struttura consimile che si dirigeva in un'altra direzione. Vasca e canaletta sono entrambe descritte con il termine "calcestruzzo" e sono poste allo stesso livello. Probabilmente erano entrambe legate al deflusso e al recupero delle acque, sia della terma e forse anche dalle coperture. Sempre da questa zona proviene anche il tubo in piombo descritto e disegnato al momento del primo sopralluogo (fig. 8). Si tratta di un tubo lungo 1,05 m, con diametro di 10 cm e spessore di 3 cm [29], probabilmente da collegare all'adduzione in pressione dell'acqua alla terma, acqua che doveva provenire da una cisterna posta in un punto più alto. Vista la sua forma e la ricostruzione proposta da Lilliu, sembra che questo tratto di *fistula* in origine potesse ospitare un rubinetto o una saracinesca d'arresto.

La presenza di un setto murario non ben comprensibile e il punto poco rappresentato nelle foto non permettono di chiarire se vi fosse una divisione in quella che sembra un'unica corte (fig. 4, nn. 10 e 13). Il sottofondo formato da pietre bianche sembra essere lo stesso in tutto il settore: il piazzale nn. 10 e 13 (fig. 7), il vano di servizio n. 7 e anche al di sotto dei bipedali del vano caldo n. 4 (fig. 12).

La seconda ala della villa, quella che Pesce definì rustica [30], non presenta apprestamenti legati allo sfruttamento della terra. In verità, si tratta di 6 ambienti incentrati sul vano n. 12, che per la larghezza non sembra essere un corridoio, ma piuttosto l'ambiente più grande del settore (fig. 11). Tutte le murature sono realizzate con pietre di piccole dimensioni cementate con malta di fango. È probabile che si tratti dello zoccolo inferiore o delle fondazioni di muri in mattoni crudi (laderi), tecnica edilizia attestata nella zona dall'evo antico e ancora utilizzata ai nostri giorni.

Il settore della villa romana era già stato parzialmente sconvolto da lavori moderni, come si vede dal tubo di cemento inserito nel terreno, dove

Fig. 11. La parte residenziale della villa nelle prime fasi di scavo. Si nota il tubo in cemento e la condotta idrica, entrambi moderni, costruite all'interno del vano 12 (AFCA 3673 - su concessione del MiBACT – Soprintendenza ABAP di Cagliari).

Fig. 12. Le terme durante lo scavo. In primo piano il vano 4, con il fondo in ciottoli e sopra i *bipedales* a supporto delle *suspensurae*. Sulla destra il vano 1 (AFCA 3642 - su concessione del MiBACT – Soprintendenza ABAP di Cagliari).

arrivava una conduttura moderna (figg. 9, 11) [31]. Rimane dubbia la quota del piano pavimentale, con elementi contraddittori desunti dalle fotografie (figg. 7, 10). Le murature, scavate fino al livello del piazzale acciottolato (fig. 4, nn. 10 e 13), alla base presentano un allargamento che sembrerebbe essere l'imposta del piano di spiccato e di allettamento dei pavimenti (per altro comunque asportati dagli scavatori). In questo modo la villa avrebbe un unico piano pavimentale, sopra il quale, nel settore delle terme, si impostano le *suspensurae*, giustificando in questo modo la presenza di un secondo livello più alto in quel settore, situazione che potrebbe essere ricondotta all'estrema vicinanza del mare e alla difficoltà di scavare un piano più basso per alloggiare tali apprestamenti senza il pericolo di allagamenti. A sfavore di questa interpretazione dei livelli di vita e di frequentazione vi è l'assenza, nel lato della villa costruito in pietre e malta di fango, di aperture, stipiti e soglie che permettano di ricostruire i passaggi tra le stanze. Cambierebbe così l'interpretazione dei piani, supponendo quelli visibili come le sottofondazioni dei muri, mentre i pavimenti, ormai perduti, dovevano essere a un livello superiore, come nella terma. La conferma di questa interpretazione sembrerebbe essere la presenza di chiazze di malta nel vano 16, forse il residuo di un pavimento.

Dalle immagini e dalla ricostruzione dei lavori eseguiti, è più probabile che la prima interpretazione sia quella giusta. L'assenza di aperture potrebbe essere dovuta al metodo di scavo, che potrebbe aver lasciato pietre di crollo nei varchi. Infatti sembra di poter leggere la presenza di passaggi ancora ingombri del crollo delle murature proprio nel vano 16 (fig. 10), sia nel muro nella foto in alto, sia in quello opposto al leggero strato di malta. Quest'ultimo, conservato in due macchie, potrebbe essere collegato con il crollo

della muratura in mattoni crudi. Non si tratterebbe, quindi, di un pavimento, per altro unico in tutta l'area e per giunta sprovvisto di qualsivoglia preparazione sottostante, ma dell'intonaco che rivestiva i mattoni, distaccato forse ancora in coerenza con i laderi che proteggeva.

Se non ci sono elementi conservati per indicare che l'area in questione fosse dedicata allo stoccaggio o alla trasformazione dei prodotti agricoli, è anche vero che non sembra siano presenti elementi decorativi di particolare pregio. Quello che è certo è che sono state messe in luce solo una parte delle stanze che originariamente dovevano costituire questo lato dell'immobile.

I materiali

Una ricognizione nei magazzini della Soprintendenza ha permesso di rintracciare una cassetta di materiali provenienti dallo scavo di questa villa [32]. Si tratta di un numero molto limitato di pezzi impossibili da ricollocare in una stratigrafia anche rudimentale, e che quindi vanno presi come semplici testimonianze dell'arco cronologico di frequentazione del sito.

È presente un singolo frammento di ceramica di epoca nuragica e alcune frammenti di ossidiana lavorata, elementi che documentano la frequentazione della zona già in epoca quanto meno protostorica.

I materiali di epoca storica, invece, hanno riservato grandi sorprese, in particolare per la presenza di frammenti di ceramica a vernice nera di IV-III secolo a.C., mentre a differenza di quanto scritto da Gennaro Pesce [33], non sono presenti ceramiche di "tempi molto inoltrati dell'Impero". Gli elementi più tardi con datazione sicura sono alcuni frammenti di ceramica sigillata africana A, quindi databile dalla metà del I secolo d.C. alla metà del III secolo d.C. Oltre al cartellino di accompagnamento che rende certa la provenienza delle buste, a penna sono stati iscritti due reperti: un frammento di marmo giallo antico, con la dicitura "Trincea x" e un frammento di piatto in pietra bianca con su scritto "Terma". Sono stati conservati anche alcuni frammenti di vetro, qualche ceramica acroma, chiodi e altri oggetti molto frammentari di ferro, di bronzo e di piombo. Non è stato al momento possibile rintracciare la fistula in piombo descritta e disegnata da Lilliu nei suoi appunti.

L'insieme degli elementi conservati è coerente con quelli che ci aspetteremmo dallo scavo di una villa romana. Diverso è il caso di una seconda cassetta di materiali [34], sempre proveniente dalla località di Su Loi, ma priva di cartellino e con ceramiche tipologicamente coerenti, tutti grandi frammenti di ceramica a orlo annerito di grandi dimensioni, in parte con fratture combacianti e riconducibili a circa 15/20 reperti frammentati. Questa cassetta è priva di riferimenti e sembra essere proveniente da un altro scavo nella vasta località moderna di Su Loi, ma da contesto molto diverso da quello fin qui analizzato. Per questo motivo questi materiali non sono stati considerati provenienti da questa villa.

Interpretazione e confronti

Un recente ritrovamento di una serie di *miliaria* a poca distanza dalla villa, a circa 500 m a O, ha permesso di precisare la distanza da Nora, XIII miglia [35], quindi ci troveremmo circa a metà del percorso della strada *a Nora Karalibus* [36]. La villa doveva essere collegata con il tracciato viario principale attraverso un corto diverticolo.

Sempre recentemente, durante i lavori di costruzione del nuovo asse viario in loc. Rio San Girolamo, è stata messa in luce una villa produttiva rustica (circa 2 km a O-S-O), mentre altri rinvenimenti di strutture romane lungo la costa sono da segnalare in loc. Torre degli Ulivi (circa 1 km a S). La vicinanza a Cagliari e a Nora, la presenza di un importante asse viario e di un territorio che si presta allo sfruttamento agricolo, hanno reso la zona appetibile per la costruzione sia di ville rustiche che di strutture adibite anche all'*otium* dei ricchi personaggio delle vicine città.

Un ritrovamento precedente, avvenuto a pochi chilometri a Sud ha avuto una vicenda simile a quella della villa di Su Loi. A Sarroch, zona S'Antigori, nel 1889 vennero alla luce i resti di una villa con un bel mosaico a colori durante i lavori di realizzazione di una fabbrica di dinamite [37]. Gli scavi asistematici misero in luce il pavimento decorato, un altro vano e una canaletta per l'acqua, elementi che hanno fatto presumere la presenza di una terma. Recentemente sono stati rintracciati nell'Archivio Centrale dello Stato due disegni che riproducono il mosaico e la pianta delle scoperte [38]. Il posizionamento è simile a quello di Su Loi, a circa 200 m dalla linea di costa, nei pressi della strada *a Nora Karalibus*, con strutture di pregio affacciate sul mare e la possibile presenza di una terma privata. Purtroppo, simile ne è stato anche il destino: oggi al di sopra delle strutture antiche insiste l'impianto petrolchimico Saras.

Il territorio costiero tra Cagliari e Nora doveva essere punteggiato da numerose ville d'*otium* appartenenti a ricchi personaggio delle due città, forse anche con una parte rustica, mentre le fattorie e le ville con vocazione agricola, come quella di Rio San Girolamo, sembrerebbero concentrarsi maggiormente nell'immediato retroterra.

Mentre il territorio di Nora è stato studiato in modo organico anche per i suoi insediamenti sparsi di epoca romana, e anche in quel caso si registra la presenza di ville rustiche e di pregio nel territorio, con un picco tra il II e il III secolo d.C. [39], rimane ancora da scrivere un analogo studio d'insieme per la parte che si impernia su Cagliari, sia lungo la costa occidentale, che su quella orientale fino a Villasimius, ma dai dati in nostro possesso e dalle dinamiche insediative del periodo, sembra possibile ricostruire una presenza importante di ville di pregio lungo tutto l'arco del Golfo degli Angeli.

Per quanto riguarda la forma planimetrica e gli elementi presenti, il confronto sardo più vicino con il complesso fin qui ricostruito è il *praetorium* di Muru de Bangius di Marrubiu [40], sebbene in questo caso non si tratti di una villa marittima. Entrambe le strutture si presentano con ambienti disposti intorno a una corte centrale, come è attestato per Muru de Bangius e come supponeva Pesce fosse anche per Su Loi. In entrambe le strutture era presente una terma aggiunta su di un lato con mosaici e ricca decorazione in marmo.

Naturalmente ciò non significa che anche a Capoterra siamo di fronte ad un *praetorium*.

Conclusioni

L'analisi delle foto e del rapido schizzo realizzato al momento del primo sopralluogo e i pochi materiali archeologici raccolti durante il lavoro permettono di recuperare i dati essenziali dello scavo del 1950 della villa di Su Loi di Capoterra.

Come è già stato detto, probabilmente si tratta di una residenza signorile posta a poca distanza dal mare, e probabilmente impiantata nel II secolo d.C. [41] In favore di questa cronologia vanno la datazione su base stilistica del mosaico [42], la ceramica conservata in magazzino (sigillata africana A), la tecnica edilizia utilizza per la costruzione delle terme (*opus latericium*) e la possibile attribuzione allo scavo di un capitello databile in quel periodo [43]. Viene così smentita sia l'interpretazione che la datazione proposta in un primo tempo, che la credeva "villa rustica di tempi molto inoltrati dell'Impero" [44].

Con la perdita del giornale di scavo, segnalato in Angilillo 1980, ma al momento irreperibile negli archivi della Soprintendenza, e con la lottizzazione che probabilmente ha distrutto le eventuali tracce residue non cancellate dalla bonifica del 1951, le fotografie delle scavo rimangono l'unico elemento che ha potuto restituire una certa consistenza al ritrovamento archeologico.

Lungi dall'essere una documentazione esauriente da un punto di vista scientifico, nella situazione attuale i pochi dati a disposizione permettono di restituire alla discussione scientifica e alla ricostruzione delle dinamiche insediative un luogo creduto per lungo tempo irrimediabilmente perduto. La fortuna di avere un buon numero di foto scattate su quasi tutti i lati e da numerosi punti di vista permetterà in futuro di tentare una ricostruzione metricamente più precisa della strutture antiche, che però nelle loro linee generali sono da considerarsi recuperate.

Merita una riflessione finale la situazione scientifica generale. In un periodo in cui si moltiplicano le missioni di scavo delle Università, in cui la mole di materiale inedito diventa sempre più ingombrante sia fisicamente che moralmente, semplici riletture come questa permettono di recuperare dati creduti per lungo tempo perduti. Forse sarebbe il caso di concentrare i nostri sforzi su questo e sull'immensa quantità di materiali, contesti e scavi inediti, piuttosto che inseguire nuovi ritrovamenti che inevitabilmente metteranno sempre più in secondo piano i lavori non terminati degli ultimi settant'anni.

NOTE

* Questo contributo è stato realizzato grazie alla collaborazione di Claudio Buffa, che ha ricercato, scansionato e gestito le immagini conservate nel Gabinetto Fotografico, e di Andrea Agus, che pazientemente mi ha aiutato nel non facile compito di tradurre i miei schizzi ricostruttivi della pianta del sito in un disegno più adeguato. Collaboratrice preziosa in tutte le fasi è stata la dott.ssa Anna Piga.

1 Giovanni Lilliu, unanimemente conosciuto per i suoi studi preistorici e protostorici che lo hanno impegnato per gran parte della sua vita da accademico, paradossalmente ha iniziato la sua carriera nella Soprintendenza e scavando in particolare edifici romani.

2 In proposito, credo siano ancora fondamentali le osservazioni di Cesare Brandi: "... il concepire lo scavo come una fase a se stante della ricerca storica, corrisponde ad una necessaria progressività nell'operazione di restauro, ma è assurdo considerarlo a se stante come se potesse fare a meno del restauro... Cominciare uno scavo in questi termini, non è opera né di ricerca storica né estetica, ma un'operazione incosciente, la cui responsabilità sociale e spirituale è gravissima, perché è indubbio che quanto si trova sotterrato è maggiormente protetto dalla prosecuzione di condizioni ormai stabilizzate che dalla rottura violenta di queste condizioni che lo scavo produce." Brandi C. 1977, pp. 49-50.

3 ASSAS, faldone B 43, Capoterra: scavi governativi in loc. "Su Loi". Nota del 12 marzo 1950.

4 ASSAS, faldone B 43, Capoterra: scavi governativi in loc. "Su Loi". Nota del 16 marzo 1950.

5 ASSAS, faldone B 43, Capoterra: scavi governativi in loc. "Su Loi". Nota del 6 giugno 1950.

6 ASSAS, faldone B 43, Capoterra: scavi governativi in loc. "Su Loi". Nota del 8 marzo 1951.

7 ASSAS, faldone B 43, Capoterra: scavi governativi in loc. "Su Loi". Non risulta al momento rintracciabile negli archivi della Soprintendenza il diario di scavo che Simonetta Angiolillo ha potuto consultare prima dell'edizione della ricostruzione del mosaico della villa: Angiolillo 1981, pp. 65-66.

8 ASSAS, faldone B 43, Capoterra: scavi governativi in loc. "Su Loi". Nota del 25 luglio 1951.

9 Probabilmente anche per per questo i rapporti tra Gennaro Pesce e il rag. Piero Console sembra non siano rimasti buoni: in archivio si conserva la denuncia nei confronti del Procuratore dell'Azienda Agricola Cardile, fatta dal Soprintendente appena qualche anno dopo questo scavo, denuncia relativa a un tesoretto monetale scoperto fortuitamente e non consegnato. ASSAS, faldone B 43, Capoterra.

10 Pesce 1951.

11 Angiolillo 1981, pp. 65-66.

12 Rowland 1981, p. 34; Pautasso 1985, p. 205; Tronchetti 1997, pp. 7-9; Cossu, Nieddu 1998a, p. 622; Cossu, Nieddu 1998b, p. 26; Salvi 2002, p. 24.

13 Spadaccino et alii 2012, p. 28; si veda anche il video https://www.youtube.com/watch?v=nt2DTuejqvs.

14 ASC, *Piano geometrico dei terreni annessi alla colonia agricola A. Scalabrini e C. Capoterra*, Fondo Archivistico Ufficio Tecnico Erariale di Cagliari, Codice Identificativo: IT AS CA UTE M Capoterra 014 6580 001 011 021 (pubblicata anche alla pagina: http://www.archiviostatocagliari.

it/archivio2/visualiz_sel_skede.php?LIV=L1-3|L2-1|L3-1|L4-70011|L5-80350&COD=6447&q3= Scalabrini).

[15] AFCA 3632 e 3634.

[16] ASC, *Piano geometrico dei terreni annessi alla colonia agricola A. Scalabrini e C., Capoterra*.

[17] Tutte le serie storiche delle foto aeree sono disponibili per la consultazione, per concessione della Regione Autonoma della Sardegna, all'indirizzo: http://www.sardegnageoportale.it/webgis2/sardegnafotoaeree/.

[18] AFCA 3263, 3264, 3265 e 3266.

[19] ASSAS, faldone B 43, Capoterra: scavi governativi in loc. "Su Loi". Nota del 6 giugno 1950.

[20] ASSAS, faldone B 43, Capoterra: scavi governativi in loc. "Su Loi". Nota del 12 marzo 1950.

[21] Nella ricostruzione della pianta i nn. 1, 2, 3 sono stati assegnati per facilità di lettura alle stesse strutture raffigurate nello schizzo di Lilliu, mentre gli altri numeri sono stati dati in modo consecutivo, compresa la stanza del mosaico, n. 9, in cui, però, si è mantenuta anche l'indicazione (a) utilizzata nella prima sommaria rappresentazione grafica.

[22] Si tratta di 20 scatti: AFCA 3639, 3642, 3643, 3644, 3650, 3651, 3652, 3655, 3656, 3659, 3673, 3676, 3677, 3678, 3679, 3683.

[23] ASSAS, faldone B 43, Capoterra: scavi governativi in loc. "Su Loi". Nota del 6 giugno 1950, annotazione a mano a piè di pagina.

[24] Da AFCA 3629 a 3638, 3640, 3641, da 3645 a 3649, 3653, 3654, 3657, 3658, da 3660 a 3672, 3674, 3675, da 3680 a 3682, per un totale di 39 scatti.

[25] Pesce 1951.

[26] ASSAS, faldone B 43, Capoterra: scavi governativi in loc. "Su Loi". Schizzo con annotazioni a matita.

[27] AFCA 3676.

[28] Un caso emblematico è quello delle c.d. Piccole Terme di Neapolis, dove la vasca, scavata nel 1951, oggi è quasi totalmente perduta a causa dell'azione degli agenti atmosferici e dei crolli che si sono succeduti dal momento della messa in luce delle strutture.

[29] La presenza del tubo in piombo è uno degli elementi citati in Pesce 1951. Al momento non è stato possibile rintracciare il reperto nei magazzini della Soprintendenza.

[30] Pesce 1951.

[31] Gli apprestamenti moderni si vedono in molte fotografie, ma in particolare nelle foto AFCA 3656 e 3659 è evidente anche la profondità a cui erano arrivati i lavori di posizionamento della conduttura moderna, lasciando intatti i livelli più bassi.

[32] La verifica diretta ha permesso di confermare quanto già scritto in proposito in Tronchetti 1997, p. 9.

[33] Pesce 1951.

[34] Queste ceramiche sono conservate nella cassetta n. 6993. L'ingresso delle cassette e la loro numerazione sono di solito progressive, per cui è improbabile che si tratti di ceramiche provenienti dallo stesso contesto della n. 4819, quella in cui sono stati inseriti i materiali della villa di Su Loi.

[35] Il ritrovamente, avvenuto il 30 maggio 2016 durante lavori di messa in sicurezza del Rio San Girolamo, è al momento inedito. Verrà presentato al XV Internationaler Kongress für Griechische und Lateinische Epigraphik di Vienna del 2017.

[36] La ricostruzione di 22 miglia totali per il tracciato stradale è in Tronchetti 1997, p. 7.

[37] Vivanet 1889, pp. 170-171

[38] Olevano, Esposito 2014. Non era ancora stata acquistata la prima macchina fotografica della Soprintendenza, nel cui archivio si trovano fotografie a partire del 1892, anno in cui Lucio Mariani intervenne a Nora per uno scavo.

[39] Botto, Rendeli 1994, pp. 252-253; Tronchetti 1997, pp. 7-14; Botto, Melis, Rendeli 2000, pp. 264-266.

[40] Zucca 1991; Cossu, Nieddu 1998b, pp. 70-71; Spanu, Zucca 2005.

[41] Così Cossu, Nieddu 1998b, p. 26.

[42] Angiolillo 1981, pp. 65-66.

[43] Cossu, Nieddu 1998b, p. 26.

[44] Pesce 1951.

BIBLIOGRAFIA

Angiolillo 1981 – *Mosaici Antichi in Italia. Sardinia*, a cura di S. Angiolillo, Roma.

Botto M., Rendeli M. 1994 – *Nora III. Prospezioni a Nora 1993*, "Quaderni della Soprintendenza Archeologica per le province di Cagliari e Oristano", 11, pp. 249-262.

Botto M., Melis S., Rendeli M. 2000 – *Nora e il suo territorio*, "Ricerche su Nora – I (anni 1990-1998), pp. 255-284.

Brandi C. 19772 – *Teoria del restauro*, Torino.

Cossu C., Nieddu G. 1998a – *Ville e terme nel contesto rurale della Sardegna*, in *L'Africa romana*, Atti del XII convegno di studio (Olbia, 12-15 dicembre 1996), a cura di M. Khanoussi, P. Ruggeri e C. Vismara, Cagliari, pp. 611-656.

Cossu C., Nieddu G. 1998b – *Terme e ville extraurbane della Sardegna Romana*, Oristano.

Olevano F., Esposito M. 2014 – *Il disegno ottocentesco del mosaico di Sarroch (Cagliari)*, "Atti del XIX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico", pp. 241-251.

Pautasso A. 1985 – *Edifici termali sub ed extraurbani*, "Nuovo Bullettino Archeologico Sardo", 2, pp. 201-228.

Pesce G. 1951 – *Capoterra (Sardinia, Cagliari). Scavo di un impianto termale*, "Fasti Archeologici", 5, n. 4193.

Rowland R.J. 1981 – *I ritrovamenti romani in Sardegna*, Roma.

Salvi D. 2002 – *Ville romane nel golfo degli Angeli fra il I ed il II secolo d.C. Quali testimonianze?*, in Stabiae*: Storia e Architettura. 250° Anniversario degli scavi di* Stabiae *1749-1999*, a cura di G. Bonifacio e A.M. Sodo, Roma, pp. 21-29.

Spadaccino E., Gentileschi M.L., Mallus G., Cancellieri C. 2012 – *La nostra storia. Il borgo Su Loi dalla Azienda Agricola Cardile alle prime lottizzazioni, Capoterra*, Capoterra.

Spanu P.G., Zucca R. 2005 – *Il* cursus publicus *nella* Sardinia *tardoantica: l'esempio di Muru de Bangius*, in *Paesaggi e insediamenti rurali in Italia Meridionale fra tardoantico e altomedioevo*, Atti del Primo Seminario sul Tardoantico e l'Altomedioevo in Italia Meridionale (Foggia, 12-14 febbraio 2004), a cura di G. Volpe e M. Turchiano, pp. 675-690.

Tronchetti C. 1997 – *Nora e il suo territorio*, Sassari.

Vivanet F. 1889 – *Sarrok. Avanzi di edificio romano*, "Notizie degli scavi", pp. 170-171

Zucca R. 1992 – *Un'iscrizione monumentale dall'oristanese*, in *L'Africa Romana*, Atti del IX convegno di studio (Nuoro, 13-15 dicembre 1991), a cura di A. Mastino e P. Ruggeri, pp. 595-636.

Riassunto

Nel 1950 venne scavata una villa romana in loc. Su Loi a Capoterra (Cagliari). L'intervento d'emergenza è documentato solo da uno schizzo e da 59 fotografie, ma grazie a queste ultime è stato possibile ricostruire la pianta dell'edificio e avanzarne il posizionamento geografico.

Parole chiave: scavo archeologico di emergenza; fotografie; ricerche d'archivio; Giovanni Lilliu.

Abstract: Sardinia Discovered the Sea. Excavation of Giovanni Lilliu in 1951 at Su Loi, Capoterra

In 1950 it was excavated a Roman villa in loc. Su Loi in Capoterra (Cagliari). The emergency intervention is documented only by a sketch and from 59 photographs, but thanks to them it was possible to reconstruct the plan of the building and avanzarne the geographic positioning.

Keywords: emergency archaeological excavation; photos; archival research; Giovanni Lilliu.

Massimo Casagrande _ Segretariato Regionale del MiBACT per la Sardegna
massimo.casagrande@beniculturali.it

CAGLIARI, COMPLESSO CIMITERIALE DI SAN SATURNINO. DATI SPARSI DELLO SCAVO CONDOTTO NEGLI ANNI 1949-1951. CONFRONTO FRA LA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA DI ALLORA E LO STATO ATTUALE

Donatella *SALVI*

La chiesa di San Saturnino, a Cagliari, fu realizzata intorno al VI secolo in una vasta area cimiteriale che aveva ospitato sia defunti di tradizione pagana che di religione cristiana, in una complessa sequenza di aggiunte, demolizioni, ricostruzioni, pareggiamenti, riutilizzi (figg. 1-2).

Numerosi edifici funerari e un gran numero di sepolture furono messi in luce in occasione degli scavi condotti nel Seicento dalla Curia cagliaritana alla ricerca dei cd. Corpi Santi, dopo che episodi importanti di rifacimenti e crolli si erano succeduti nei secoli precedenti [1].

Le numerose iscrizioni ritrovate, e soprattutto quelle aperte dalla formula *B(onae) M(emoriae)* furono allora attribuite a *B(eati) M(artyres),* dei quali furono ricostruite arbitrariamente le vicende e l'aspetto fisico, spesso basati su integrazioni discutibili o su interpretazioni volutamente forzate dei testi epigrafici.

Tale attività e le conseguenti accuse di falsità – si parlò di una vera e propria officina cagliaritana di falsari – hanno a lungo condizionato la corretta lettura dei ritrovamenti, trascinando insieme ai testi anche le condizioni delle scoperte e i dati relativi alla ricerca sul terreno che gli atti allora stilati descrivono con la cura e la precisione ritenuti necessari a documentare la veridicità delle indagini e i loro risultati [2].

Gli scavi archeologici condotti negli ultimi decenni hanno consentito di recuperare almeno in parte i dati oggettivi di quelle intense campagne, sfrondandoli delle fantasiose e intenzionali contraffazioni, mentre lo studio degli atti ha consentito il riconoscimento di alcune importanti strutture descritte, dei sarcofagi allora recuperati, talvolta delle sovrapposizioni fra diverse tipologie di sepolture ed ha restituito anche, attraverso gli originali pervenuti, credibilità a una parte delle iscrizioni accuratamente riportate, anche se spesso travisate nella creazione dei "falsi" martiri, nei verbali secenteschi e confinate dal Mommsen nel *Corpus Inscriptionum Latinarum X* Falsae* [13].

È stato anche possibile comprendere direttamente sul terreno, distinguendo le unità stratigrafiche originali da quelle manomesse, almeno nei limiti delle superfici comprese negli ultimi progetti, quanto era

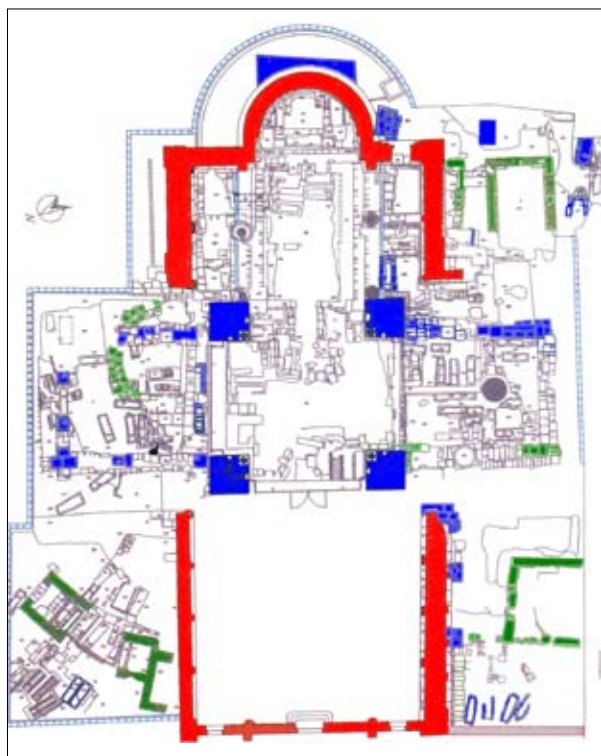



Fig. 1. Cagliari, San Saturnino, planimetria (rielaborazione D. Salvi).

Fig. 2. Cagliari, San Saturnino, ripresa a bassa quota della chiesa e del giardino (Teravista per Soprintendenza archeologica di Cagliari).

stato allora scavato e quanto invece era sfuggito – per scelta o per caso – a quel primo scavo in estensione.

A posteriori oggi si può dire che rientrano fra le aree "risparmiate" in tutto o in parte anche quelle che furono messe in luce nel dopoguerra, quando fu ricostruito, fra il 1948 ed il 1952, dopo i bombardamenti del 1943 che ne avevano abbattuto la navatella destra e la copertura, il braccio orientale della chiesa e, nell'ottica di una definitiva sistemazione e valorizzazione del complesso, furono pareggiate le quote del giardino, distribuendole su più livelli, e fu realizzata un'esedra di raccordo con la piazza antistante [4]. Purtroppo dei lavori archeologici, che avrebbero dovuto essere pubblicati, non sono pervenuti né i giornali di scavo né relazioni di sintesi [5]. Soltanto le fotografie e alcuni appunti sulle schede fotografiche conservate negli archivi delle Soprintendenze consentono ormai di confrontare i dati di allora con ciò che è tuttora visibile e di tentare la ricostruzione dei contesti [6].

Uno dei settori interessati si trova alle spalle della chiesa, dove nel 1949 fu effettuato uno scavo per completare la messa in luce delle fondazioni dell'abside, già avviata dal Taramelli. L'unico ritrovamento registrato e documentato dalle fotografie d'archivio e da un rilievo è quello di una tomba bizantina a camera interrata che fu poi smontata, ricomponendo il portello nel muretto di contenimento della trincea semicircolare che fu realizzata a circondare, mantenendole a vista, le fondazioni dell'abside [7].

Più consistenti ed estesi elementi archeologici si ebbero nel realizzare, davanti alla facciata vittorina, un'esedra di raccordo fra l'ingresso e la piazza antistante che nel tempo, a seguito di rifacimenti e colmate, aveva raggiunto una quota notevolmente più alta [8]. Le fotografie, non sempre di buona qualità, già in parte edite [9], mostrano numerose sepolture di diversa tipologia – in muratura, a cassone, in sarcofago – fra loro sovrapposte, anche se non è dato sapere quali e quante siano state ritrovate integre. Da questo settore provengono comunque alcune delle più importanti iscrizioni relative a figure di spicco della gerarchia ecclesiastica cagliaritana, apparentemente trovate insieme [10]. Fra queste è ben nota quella opistografa che ricorda *Ihoannes* [11] e *Menas notarius subregionarius* [12] e quella di *Gaudiosus* che riporta il Salmo 50 di David, il *Miserere*, nella versione della *Vetus* latina, anteriore alla *Vulgata* di Gerolamo [13]. Nessuna delle tombe è però rimasta a vista, impedendo perciò ogni possibilità di riscontro. Unici punti di riferimento sono oggi un allineamento di blocchi squadrati in lungo il prolungamento della parete settentrionale della chiesa ed alcuni blocchi isolati addossati alla facciata: questi sono tutti riportati nella planimetria e nella sezione che furono realizzati nel 1951, che non riproducono però tutte le sepolture che compaiono nelle fotografie (fig. 3).

Differente la situazione del settore XII, compreso fra la parete nord del braccio occidentale, la recinzione e il giardino, dove nel 1950 furono ritrovati resti di piccoli edifici funerari, sarcofagi, tombe a *cupa* e *formae*, con numerose sovrapposizioni. I lavori furono

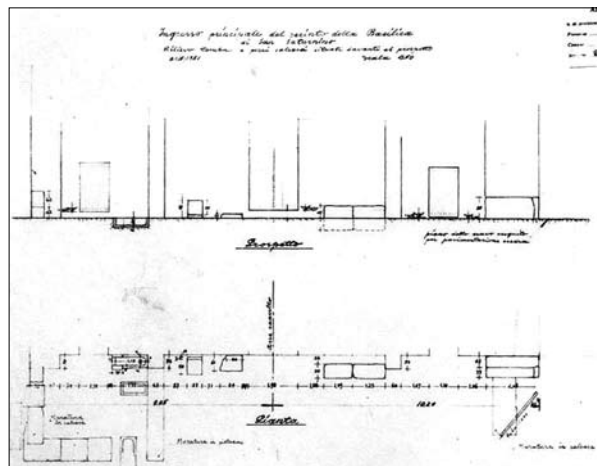



Fig. 3. Pianta e sezione relativi allo scavo condotto per la realizzazione dell'esedra (Da Mureddu, Salvi, Stefani 1988).

avviati senza intenti né metodi di scavo archeologico, per quanto le sepolture progressivamente messe in luce siano state fotografate e numerate. L'area, della quale fu comunque riconosciuta la grande importanza, fu quindi preservata, separandola con murature di contenimento sia verso la piazza, sia, con maggiore dislivello, verso il giardino che in quegli anni fu realizzato intorno alla chiesa (fig. 4).

Le poche notizie edite, rinviando, come si è detto, ad una pubblicazione più ampia che non ebbe mai luogo, mostrano che lo sterro aveva lo scopo di liberare la muratura nord del braccio occidentale e che lo scavo, condotto su una superficie di m. 12 x 15,

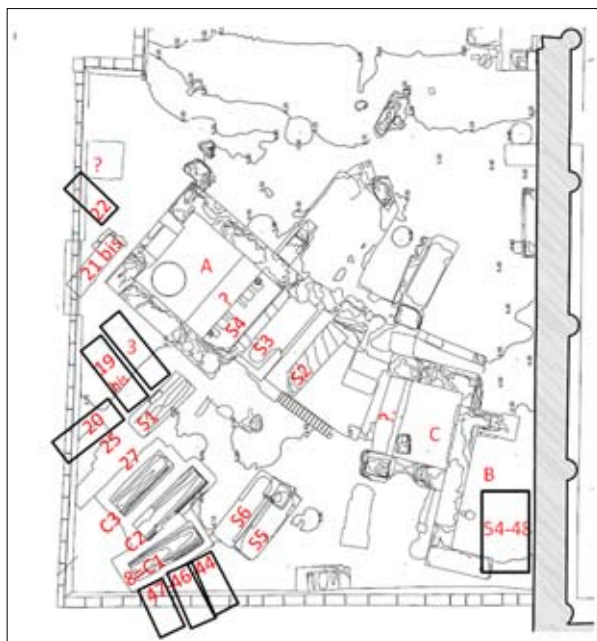



Fig. 4. Planimetria del settore XII con inserimento dei numeri di tomba ricavabili dalla documentazione fotografica d'archivio. Con tratto più spesso sono indicate le tombe che non sono più a vista (rielaborazione D. Salvi).

Fig. 5. Strutture funerarie romane tagliate dalle fondazioni del braccio occidentale della chiesa (foto D. Salvi).

evidenziò "strutture in mattoni tardo–romane" tagliate dalla muratura medievale, "un cubicolo all'interno in stucco bianco" con decorazione "a liste rosse ed all'esterno dipinto con un motivo di fiori e con un pavone", diversi sarcofagi inviolati, "tombe a tumulo con titolo funerario", "una tomba in cotto tetrasoma", "cippi inscritti...". E ancora "tutti questi resti si presentarono in diversi strati sovrapposti e quindi, per tale verso, cronologicamente ben definibili" [14]. Considerata l'altezza delle strutture ritrovate ed alcune delle riprese disponibili si può dedurre che tutta questa area si presentasse coperta di terra per almeno un metro e mezzo, nascondendo così le fondazioni della muratura medievale (fig. 5).

Sulla base della documentazione fotografica e delle sintetiche didascalie che le accompagnano, si ricava che furono numerate almeno 54 sepolture – forse di più considerato che nei casi di sovrapposizione i numeri sono seguiti dagli avverbi *bis* e *ter* – ma solo in pochi casi è possibile abbinare i numeri alle tombe e in alcuni casi a localizzarle [15]. Inoltre alcune didascalie sono incomplete, lasciando uno spazio vuoto dopo il termine "tomba".

I sarcofagi, ad esempio, non sono individuati nelle fotografie con un numero; per chiarezza, perciò, in questa sede, vengono denominati con la lettera S seguita da numeri progressivi.

S1 è un sarcofago in calcare, tuttora a vista fuori terra, dotato di un coperchio a due spioventi con acroteri che consente di identificarlo con quello rappresentato nelle fotografie. Queste mostrano all'esterno uno spesso strato di intonaco, di cui restano ancora ampi lacerti, che univa la cassa al coperchio, segno plausibile che il sarcofago fosse destinato già in origine ad una posizione fuori terra [16]. All'interno fu ritrovato un individuo adulto in deposizione primaria, supino, con capo leggermente flesso a destra, braccia e gambe distese e sulla destra "un cranio di altra deposizione posto all'altezza delle ginocchia" (fig. 6). La didascalia dice anche che il corpo era coperto da polvere bianca, presumibilmente calce. Il coperchio fu poi ricollocato ed è possibile che i resti scheletrici non siano stati rimossi dopo l'ispezione.

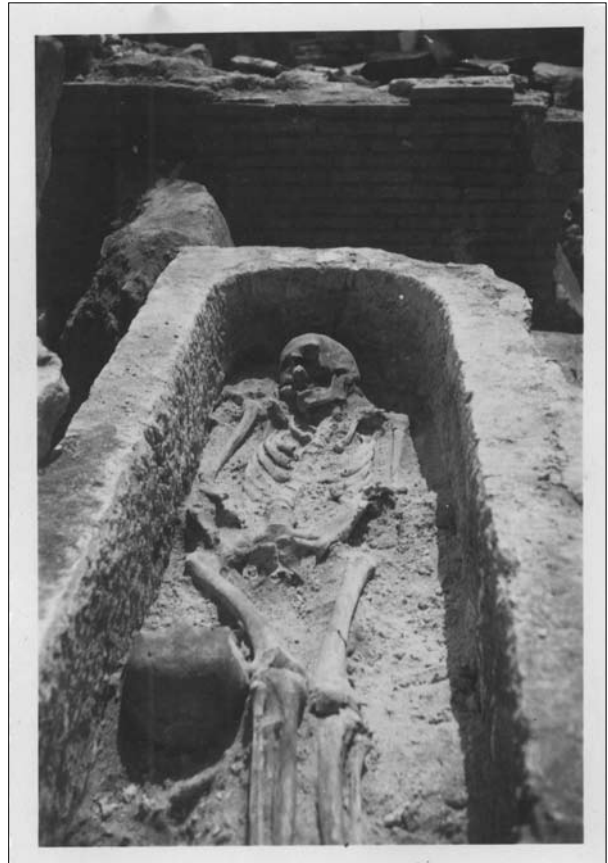



Fig. 6. Negativo n. 3685. Interno del sarcofago S1 (Archivio fotografico Soprintendenza Archeologica, Cagliari).

Anche S2 fu ispezionato e richiuso. In questo caso la possibilità di identificazione è fornita dalla rottura di uno spigolo sulla sinistra del coperchio, che è piano e ha, sul davanti, un piccolo spazio rettangolare per l'incasso dell'iscrizione. Anche in questo caso all'interno fu trovato un individuo in deposizione primaria, supino e con gli arti distesi. In calcare, privo di rivestimento, il sarcofago è ora quasi interamente interrato in prossimità, ma ad una quota notevolmente inferiore, del rivestimento policromo che raffigura un pavone, alle spalle dell'edificio A (fig. 7).

Questo intonaco, di accurata fattura, avvolge su due lati il sarcofago S3, di cui si conserva solo una piccola porzione. Nulla si può dire del secondo lato breve, mentre il lato lungo sul fondo sembra appoggiare direttamente alla parete dell'edificio A. Le ampie integrazioni in cemento delle consistenti lacune documentate dalle fotografie impediscono una più certa lettura dei rapporti di relazione fra le parti. È evidente però che sia il corpo del pavone, dalle zampe sottili e dalla lunga coda, ma privo del collo e della testa, che la composizione di foglie fiori e frutti che compare sul lato breve, entrambi contenuti in spazi quadrangolari delimitati da larghe bande verticali rosse, mostrano nella loro stessa incompletezza, che il rivestimento dovesse essere più alto, ma non offro-

Fig. 7. Negativo 3702. Interno del sarcofago S2 (Archivio fotografico Soprintendenza Archeologica, Cagliari).

Fig. 8. Panoramica parziale del settore XII. In primo piano in basso a destra il sarcofago S2 presso l'affresco col pavone. Al centro il sarcofago S1, a sinistra le cupe C1, C2 e C3 e i sarcofagi S5 e S6 (foto D. Salvi).

no indizi per ipotizzare lo sviluppo e l'eventuale la copertura originaria (fig. 8) [17].

Il sarcofago S4 è solo ipotizzato per la presenza di un coperchio in calcare di buona fattura: a doppio spiovente, con tabella per l'iscrizione sulla fronte ed acroteri angolari, simula un tetto con embrici e coppi. Mancano in questo caso riprese che documentino le condizioni al momento dello scavo.

Manca anche qualunque citazione o ripresa diretta dei due sarcofagi affiancati contrassegnati ora con S5 ed S6, che, poggiando su una sorta di zoccolo, sembrano essere stati sistemati a conclusione dei lavori. Se ne intuisce la sagoma, ancora interrata, solo in una fotografia che inquadra il vano A. Il calcare tenero e non rivestito in cui furono realizzati – che per sua natura si conserva perfettamente solo se interrato o adeguatamente rivestito – si è inoltre col tempo progressivamente deteriorato fino a ridursi quasi al solo fondo delle vasche [18].

Come i sarcofagi anche due delle tre *cupae* – cioè delle tombe coperte da uno zoccolo su cui si imposta un voltino a botte in mattoni [19] –, presenti nell'area sono prive di numero identificativo: solo quella posta più a Sud, ora C1, è identificabile con la tomba numero 8 che compare in una sola ripresa insieme a tre *formae* con pareti in mattoni - numeri 47, 46 e 44 - che le si addossano con orientamento perpendicolare e che non sono più visibili. Nulla dimostra che le *cupae* siano state aperte ed anzi il voltino di tutte è stato integrato con cemento che ormai gradualmente si sta staccando dal supporto. Due di esse, la C1 e la C3 conservano, fissata sul fianco del voltino, l'iscrizione in marmo con la dedica rispettivamente a *Eytychio* [20] e a *Ulpia Matrona* [21].

Dei piccoli edifici funerari il più completo è quello definito con la lettera A, già citato. Con la

Fig. 9. Interno del vano A. Sono visibili il coperchio di sarcofago S3 su struttura moderna in mattoni e l'intonaco residuo con linee rosse e, in basso, la soglia (foto D. Salvi).

A e la definizione di "cappella" è riportato anche nelle foto relative allo scavo. Oltre al coperchio di sarcofago - S4 - che poggia ora su una struttura in mattoni con ampie integrazioni moderne (fig. 9), il vano conserva, ad una quota inferiore, una tomba in mattoni – anche questa con ampie integrazioni – e la bocca circolare di un pozzo che attinge alla falda e del quale non è stato possibile stabilire il momento della realizzazione.

L'ingresso alla camera si apre a nord-est ed è dotato di una robusta soglia in pietra. Il notevole dislivello fra questa e il piano di base fa pensare che vi dovessero essere ospitate altre sepolture, ma gran parte del paramento – e della *forma* – che dovevano essere interrati è moderno. Le pareti dell'elevato

Fig. 10. Negativo 3705. Il vano A durante lo scavo (Archivio fotografico Soprintendenza Archeologica, Cagliari).

Fig. 11. Negativo 3709. Il vano A e la tomba 21 bis (Archivio fotografico Soprintendenza Archeologica, Cagliari).

conservano larghi resti dell'intonaco originale, bianco con linee rosse che, orizzontali sui lati e verticali lungo gli angoli, disegnano sul fondo un semicerchio a sottolineare, intorno al coperchio di sarcofago, un arcosolio. Le poche foto che inquadrano l'interno mostrano in effetti, sulla destra, un residuo della sua copertura e parte della struttura di appoggio che è stata poi integrata e sollevata. Sulla sinistra, dove questa manca, compare un'integrazione (?) in pietrame della parete; il coperchio di sarcofago si nota appena, appoggiato orizzontale, vicino all'ingresso (figg. 10-11). L'impressione che se ne ricava è che l'ambiente sia stato svuotato, in un momento imprecisato, longitudinalmente per poco più di metà, coinvolgendo anche, nel taglio, il sarcofago S3. È infine ben visibile in una delle fotografie il punto di incasso in parete per i laterizi che dovevano coprire le sepolture poste sotto il piano di calpestio. Molti degli elementi registrati trovano una certa corrispondenza con una delle strutture funerarie scavate nel Seicento e denominata, sulla base di un frammento epigrafico trovato all'esterno, "chiesa di S.Hiero", interamente scavata nel 1624 [22]. Corrispondono la posizione, a ovest del lato nord della chiesa di San Saturnino, la copertura ad arco – anche se è solo quella dell'arcosolio –, la pianta quasi quadrata, l'ingresso – considerato nel Seicento una finestra perché più alto del piano di calpestio interno –, che fu trovato chiuso da embrici, la disposizione parallela delle sepolture, la copertura delle tombe con laterizi piani e infine l'intonaco bianco con *un senal roxo en el Arco* [23]. Se queste pur parziali concordanze portassero ad una effettiva corrispondenza dell'edificio, si potrebbe supporre che non tutta l'area dell'attuale settore XII sia stata trascurata nel Seicento, ma che le ricerche si siano concentrate negli ambienti funerari. Per quanto l'ipotesi appaia credibile, aggiungendosi alle verifiche, l'assenza dei dati stratigrafici del 1950 impedisce ulteriori valutazioni.

Sono invece entrambi incompleti gli edifici B e C. Di questi B, tagliato per la realizzazione delle fondazioni del braccio occidentale della chiesa (cfr. fig. 5), ha paramento interamente in mattoni su una muratura di fondazione di conci in calcare, in analogia ad altre strutture funerarie presenti nell'area di San Saturnino. L'ingresso doveva aprirsi a sud-ovest. All'esterno un tratto della parete nord-est è sfruttato dall'edificio C, con muri di fattura meno accurata e paramento in opera mista che disegnano un ambiente di piccole dimensioni al cui interno è visibile una forma, poco profonda e interamente rivestita di laterizi, della quale non si hanno altre notizie né riprese fotografiche.

Un certo numero di fotografie documenta invece le sepolture a fossa esterne. In un solo caso si tratta di una tomba, molto superficiale, disegnata da pietrame di piccola pezzatura e di pianta irregolarmente trapezoidale. Per lo più la fossa però è rettangolare, con pareti in mattoni. Le tombe occupano gli spazi liberi davanti alla *cupa* C1 e di fianco e dietro il sarcofago S1. Altre due o tre si trovano davanti al vano A. Le prime – 47, 46 e 44 – sono disposte perpendicolari alla *cupa* C1, mentre le nn. 27, 25 e 20 sono parallele alla *cupa* C3 e la 3 è perpendicolare al sarcofago S1 (fig. 12). Le tombe 27, 25 e 20, inoltre, si sovrappongono a sepolture precedenti della stessa tipologia: 27 e 27bis hanno lo stesso orientamento, ma la sovrapposizione è parziale, mentre 25 e 20 coprono

Fig. 12. Negativo 3687. Le tombe 20, 25 e 27 (Archivio fotografico Soprintendenza Archeologica, Cagliari).

Fig. 13. Negativo 3723. Tomba 19bis (Archivio fotografico Soprintendenza Archeologica, Cagliari).

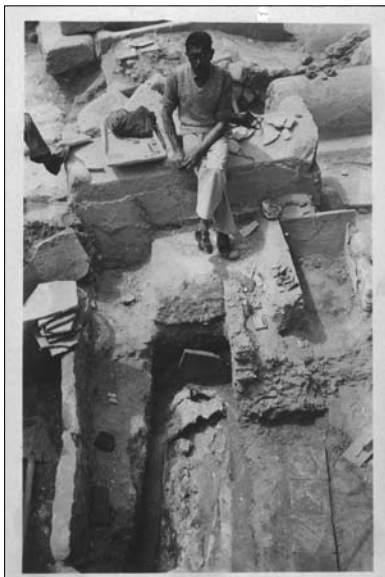



Fig. 14. Negativo 3684. In basso le tombe 3 e 19bis (non ancora scavata); al centro il sarcofago S1 (Archivio fotografico Soprintendenza Archeologica, Cagliari).

Fig. 15. Negativo 3713. Le tombe 54 e 48 dopo l'apertura (Archivio fotografico Soprintendenza Archeologica, Cagliari).

insieme parte di una forma di andamento opposto. Quest'ultima è parallela alla 19bis, - della quale una ripresa singola inquadra una forma già in parte scavata, con un cranio ancora in posto e una grossa radice aderente ai mattoni che rivestono il lato breve (fig. 13) [24] - e alla tomba 3, messa in luce a nord del sarcofago S1, che, come spiegano le didascalie, conteneva una sola deposizione, "ravvolta in una coltre di calce. Solo la testa restava scoperta" (fig. 14).

Caratteristiche diverse aveva la tomba 21bis, posta presso la facciata del vano A, insieme alla 22, di piccole dimensioni. La didascalia della scheda fotografica spiega che gli embrici alla cappuccina che coprivano il corpo all'interno di una struttura in laterizi, erano coperti da frammenti di "grandi anfore per non far filtrare la terra". In vicinanza, forse sul fianco destro dell'ambiente doveva trovarsi anche la tombe 24, citata in una foto d'insieme.

Con i nn. 48 e 54 sono infine identificate due tombe affiancate realizzate in conci regolari di calcare, coperte da lastre della stessa pietra rinzeppate con frammenti fittili, con tecnica analoga a quella adottata nella struttura bizantina della chiesa [25]. Non ci sono informazioni sui resti presenti nelle tombe, fotografate già vuote (fig. 15), ma è di grande interesse l'iscrizione che era "incastrata in uno strato di pozzolana che sigillava la copertura" della tomba 48 (fig. 16). Per quanto non certo, è lecito ipotizzare che il *Deusdedit defensor eclesiae karalitanae* che qui fu sepolto, sia lo stesso prelato che partecipò al Concilio Lateranense del 649, difendendo l'ortodossia, tanto da avere insieme al papa e al vescovo di Aquileia il titolo di *sanctissimus* [26].

Il paramento in blocchi che compare sulla sinistra della foto consente di ubicare queste tombe in prossimità della parete del braccio occidentale della chiesa – di fase vittorina – e non distante perciò dalla tomba "con le tre iscrizioni" trovata durante la realizzazione nell'esedra.

Il confronto fra i dati ricavabili dalla documentazione fotografica e la situazione attuale del settore XII del complesso di San Saturnino non offre risultati definitivi, anche se è facile identificare sarcofagi, *cupe*, ambienti in muratura. Poche invece le tombe a fossa mantenute a vista: sono ora riconoscibili le nn. 27 e 25 a nord della cupa C3 e la 21bis presso il vano A. Qui sono in parte conservate, ma non riconducibili alla numerazione del 1950 altre tre *formae*. Probabilmente alcune tombe furono smontate progressivamente durante lo scavo, altre rinterrate,

Fig. 16. Negativo 3699. L'iscrizione di *Deusdedit* "alla parte superiore incastrata su di uno strato di pozzolana" (Archivio fotografico Soprintendenza Archeologica, Cagliari).

altre coperte dal completamento dei muri di contenimento.

Difficile tentare ricomposizioni di stratigrafia orizzontale, per quanto sia deducibile dalle sovrapposizioni che le *formae* precedano almeno alcuni dei sarcofagi e certamente S1. Potrebbero però essere contemporanee alle *cupae*, delle quali non si conosce la struttura interrata, probabilmente analoga [27], in una distribuzione *sub divo* non vincolata all'orientamento.

L'incertezza sulla stratigrafia e quindi sui rapporti di relazione fra le parti e la mancanza di qualsiasi informazione sulla tipologia – frammenti ceramici e epigrafici, monete o altro –, ma anche sul luogo di conservazione dei materiali ritrovati nella terra che conteneva e/o copriva le sepolture, rendendone impossibile un nuovo esame, condiziona la collocazione cronologica di questo settore che si può appoggiare, al momento, su pochi elementi: le iscrizioni delle *cupae*, datate intorno al III secolo [28], e due monete d'oro, di Onorio e di Valentiniano III, che portano la datazione a non prima del V secolo. Queste furono ritrovate, secondo l'indicazione del Delogu, in uno dei sarcofagi "sito nello strato più alto"; ma questa condizione sembra applicabile oggi, purtroppo, ad almeno tre dei sarcofagi, S1, S5, S6, ritrovati [29]. Al V secolo sulla base di considerazioni tipologiche e stilistiche, sono datate anche le raffigurazioni pittoriche [30]. Altro indicatore cronologico è l'iscrizione di *Deusdedit*, la cui datazione, ove non si accetti l'identificazione con il *vir sanctissimus* del Concilio lateranense del VII secolo, potrebbe essere collocata entro il VI [31].

Un arco cronologico ampio, dunque, ma coerente con l'ancora più ampio periodo d'uso dell'area cimiteriale e di culto di San Saturnino, che ha avuto di recente un nuovo tassello in una iscrizione funeraria araba databile esattamente al 906/907 [32].

NOTE

1 Mureddu *et alii* 1988, con bibliografia precedente. Le vicende e i restauri della chiesa sono anche in Kirova 1979.

2 Mureddu *et alii* 1988. Il fenomeno, ampiamente diffuso fra la fine del Cinquecento e il Settecento avanzato, non solo in Sardegna, diede origine a veri e propri manuali per il riconoscimento dei "Corpi Santi": simboli, oggetti, rappresentazioni e tutto ciò che potesse sostenere che i defunti di cui venivano individuate le sepolture fossero effettivamente dei martiri: cfr. ad esempio le indicazioni del Sagrista del Palazzo Apostolico Vaticano Ambrogio Landucci in Ghilardi 2005.

3 Mureddu *et alii* 1988. Va notato però che né il Mommsen né i suoi collaboratori conoscevano i documenti notarili stilati nel Seicento e custoditi dalla Curia, ma si basarono sulle edizioni a stampa del Desquivel, dell'Esquirro, del Bonfant e sul manoscritto del Carmona, custodito nella Biblioteca universitaria di Cagliari. In realtà anche il Mommsen ebbe seri dubbi nel classificare come false le iscrizioni cagliaritane ed espresse le sue perplessità in una lettera, senza data, a G.B. De Rossi, dicendo di conoscere Esquirro e Bonfant e il manoscritto del Carmona e chiedendo se vi fosse la possibilità di "rintracciare gli originali, sia veri sia contrafatti": Ceresa 1990, p. 131, figg. 126-127. Sull'argomento Ruggeri, Sanna 1999. La bibliografia sulle verifiche delle iscrizioni è ormai consistente, partendo dalle prime determinanti valutazioni di Bonello Lai 1984 per giungere all'individuazione degli originali cagliaritani in Salvi, Stefani 1988; Dadea 1994-1998; Dadea 1999, e, più di recente, in Salvi 2013; abbondante bibliografia sull'argomento in Dadea 2014 e Longu 2012-2013, che effettua una interessante analisi di tutte le iscrizioni riportate dai documenti secenteschi per il periodo 1614-1624. Restano su posizioni di cautela, sostenendo la falsità di gran parte delle iscrizioni secentesche Corda 2015 e invitando a contestualizzare storicamente il fenomeno Mayer I Olivé 2015.

4 L'accurato, complesso ed esemplare lavoro di rimontaggio, illustrato da Delogu 1955, consentì anche il recupero di un certo numero di cippi funerari iscritti, riutilizzati nella costruzione come semplici conci: Lilliu 1950. Per tale riutilizzo i cippi furono risagomati, eliminando modanature e acroteri: Salvi 2011.

5 Così Lilliu 1950, p. 494: "I lavori, sia di restauro delle strutture, sia della sistemazione dell'area intorno alla chiesa, sia dello scavo di nuove tombe romane e cristiane continuano con inaspettati e interessanti risultati: di essi sarà dato cenno nel prossimo volume di questa Rivista. Notizie della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie".

6 Delogu 1955; Lilliu 1950.

7 Mureddu *et alii* 1988, tav. 35. per la particolare tipologia della tomba la notizia è ripresa in Serra 1990, p. 144, Salvi 2002a, p. 226, fig. IV; Salvi 2002b, p. 173 e in Casagrande 2015, p. 809.

8 Mureddu *et alii* 1988; Pani Ermini, Spanu 1992, sullo scavo archeologico condotto al centro della piazza nel 1990 e Salvi 2002 b, p. 221 sui lavori che hanno interessato la piazza negli ultimi secoli, modificandone le quote.

9 Mureddu *et alii* 1988, tavv. 36-37.

10 Delogu 1955, pp 30-31. "Tomba delle tre iscrizioni" è riportato sulla scheda della foto di una tomba vicina all'ingresso laterale sinistro. L'iscrizione di *Gaudiosus, Stefanus archipresbiter* e *Deusdedit* – per cui cfr. *infra* – sono state pubblicate per la prima volta in Pani Ermini 1969, quella di *Ihoannes* e *Menas* in Sotgiu 1961, n. 112, p. 81 n.114, p. 82.

11 Corda 1999, CAR041, pp. 79-80.

12 Corda 1999, CAR056, pp. 90-91.

13 Corda 1999, CAR032; per la figura di *Gaudiosus* Cosentino 1994.

14 Delogu 1955, p. 31.

15 Ad esempio quella contrassegnata dal numero 24 e una tomba con embrici alla cappuccina non inseriti in una *forma*.

16 Un altro sarcofago con resti di rivestimento analogo si trova nel settore IV.

17 Nieddu 2002, pp. 370-371 ipotizza che il pavone, che è rivolto verso il lato corto della sepoltura, dovesse presentare il capo rivolto indietro. Rimanda come confronto per le sepolture con decorazioni pittoriche esterne - frequenti in area nordafricana, - ad alcuni casi documentati a Tharros, Cornus, Sant'Antioco, Fordongianus e Porto Torres.

18 A poco sono valsi gli interventi di consolidamento operati a più riprese con cantieri ministeriali.

19 Sulla tipologia e la diffusione delle *cupae* cf. Baratta 2006

20 Sotgiu 1961, n. 102, p. 74; Corda 1999, CAR024, pp. 64-65; Floris 2005, n.74, pp. 237-240.

21 Sotgiu 1961, n.77, p. 62; Floris 2005, n.83, pp. 257-259.

22 Mureddu *et alii* 1988, p. 44; p. 105 per il brano tratto dal Bonfant e tav. 25 per i disegni - prospetto e disposizione dei corpi - del Carmona. Cf. ora il resoconto degli *Actas* in Longu 2012-2013, pp. 230 e 271-275: l'edificio conteneva, intatte, tre sepolture affiancate ma con deposizioni su due livelli, alcune con un solo individuo, altre con più corpi. Altri resti scheletrici furono ritrovati raccolti in un angolo, sul pavimento; la copertura delle tombe era in laterizi e calce. Come in altri casi di sepolture non accompagnate da iscrizio-

ni, e quindi non attribuibili a "martiri", tutte le ossa raccolte furono portate in un altro grande edificio funerario, la cd. chiesa di San Lucifero, che divenne cripta della omonima chiesa settecentesca: qui furono "riscoperte", ignorandone l'origine, nel 1937: Mureddu *et alii* 1988, tav. 10. Il coperchio a spioventi ricollocato nel vano A potrebbe identificarsi con quello *a esquena* segnalato nel Seicento all'esterno della cappella, a copertura di un sarcofago in pietra: S3?

[23] *Un senal roxo en el Arco*, citato dagli autori del seicento, è richiamato da Nieddu 2002, p. 370 proprio come confronto per il vano A.

[24] Condizioni analoghe, con radici di *ailanthus* – albero particolarmente invasivo e dannoso nelle aree archeologiche –, che hanno attraversato le sepolture abbracciando gli scheletri, sono state riscontrate anche in occasione di interventi moderni: Salvi 2002 b, p. 172, fig. 5 e Salvi 2007, fig. 8.

[25] Cfr. Salvi 2007, p. 351.

[26] Prima edizione e studio del testo, ma con incertezze sul luogo di ritrovamento, in Pani Ermini 1969, pp. 9-16 e 18. La proposta di identificare i due personaggi è in Mureddu *et alii* 1988, p. 96. Corda 1999, CAR018, pp. 59-60, data questa iscrizione intorno al V-VI secolo.

[27] Cfr. Giuntella 1999, p. 94 per le *cupae* di Cornus.

[28] Floris 2005 colloca l'iscrizione di *Ulpia* fra il 231 ed il 330 e quella di *Eytychio* fra il 257 ed 259.

[29] Delogu 1955, p. 31. L'utilizzo di sarcofagi a vasca liscia in pietra locale è documentato a San Saturnino anche nell'altomedioevo: cfr. Salvi 2002 a, p. 226 e Salvi-Fois 2013, p. 858.

[30] Nieddu 2002, pp. 370-371.

[31] Cfr. *supra* nota 20.

[32] Salvi, Fois 2013, pp. 861-863.

BIBLIOGRAFIA

Baratta G. 2006 – *Alcune osservazioni sulla genesi e la diffusione delle* cupae, in *Mobilità delle persone e dei popoli, dinamiche migratorie, emigrazioni ed immigrazioni nelle province occidentali dell'Impero romano*, Atti del XVI convegno di studio (Rabat, 15-19 dicembre 2004), a cura di A. Akerraz, P. Ruggeri, A. Siraj e C. Vismara, L'Africa Romana, XVI, Roma, III, pp. 1669-1681.

Bonello Lai M. 1984 – *Le raccolte epigrafiche del '600 in Sardegna*, in *Arte e cultura del '600 e'700 in Sardegna*, Napoli, pp. 379-395.

Casagrande M. 2015 – *Tomba ipogeica di Decimoputzu, loc. San Giorgio*, in *Isole e terraferma* 2015, Cagliari, pp. 807-814.

Ceresa M. 1990 – *La Sardegna nei manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Roma.

Corda A. M. 1999 – *Le iscrizioni cristiane della Sardegna anteriori al VII secolo*, Roma.

Corda A. M. 2015 – *L'epigrafia nei manoscritti. La seduzione del falso*, in *Isole e terraferma* 2015, pp. 521-528.

Cosentino S. 1994 – Gaudiosus "draconarius". *La Sardegna bizantina attraverso un epitaffio del secolo VI*. Quaderni della Rivista di bizantinistica, 13, Milano.

Dadea M. 1994-98 – *Antiche iscrizioni riscoperte nella cattedrale di Cagliari. Autenticità di CIL X, I, 1161*-1162**, "Studi sardi", 31, pp. 279-327.

Dadea M. 1999 – *Un'antica iscrizione riscoperta nella cattedrale di Cagliari. Autenticità di* CIL X,1,1130*, "Quaderni della Soprintendenza Archeologica per le provv. di Cagliari e Oristano", 16, pp. 243-251.

Dadea M. 2014 – *Jorge Aleo "buscador de cuerpos santos" in un inedito documento dell'Archivio Capitolare di Cagliari,* "Archivio storico sardo", 49, pp. 307-399.

Delogu R. 1955 – *Vicende e restauri della basilica di San Saturno in Cagliari*, "Studi sardi", 12-13, pp. 5-32.

Floris P. 2005 – *Le iscrizioni funerarie pagane di* Karales, Cagliari.

Ghilardi M. 2005 – *Dall'*inventio *del corpo santo alla costruzione della reliquia: Giovanni Angelo Santini, detto il Toccafondi, pittore romano*, "Studi romani", 53, pp. 94-121.

Giuntella A. M. 1999 – *Cornus I: 1. L'area cimiteriale orientale*, Oristano.

Kirova T. 1979 – *La basilica di San Saturno in Cagliari. La sua storia e i suoi restauri*, Cagliari.

Insulae Christi 2002 – Insulae Christi, *Il cristianesimo primitivo in Sardegna, Corsica e Baleari*, a cura di P. G. Spanu, Oristano.

Isole e terraferma 2015 – *Isole e terraferma nel primo cristianesimo. Identità locale ed interscambi culturali, religiosi e produttivi*, Atti XI Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Cagliari - S. Antioco, 23-27 settembre 2014), a cura di R. Martorelli, A. Piras e P.G. Spanu, Cagliari

Lilliu G. 1950 – *Scoperte e scavi di antichità fattisi in Sardegna durante gli anni 1948 e 1949*, "Studi sardi", 9, pp. 394-559.

Longu P. 2012-13 – *Le ricerche dei* cuerpos santos *a Cagliari (1614-1624): i dati archeologici ed epigrafici*, Tesi di Dottorato in "Storia, Letterature e Culture del Mediterraneo", XXVI ciclo, Università degli Studi di Sassari.

Mayer i Olivé M. 2015 – *Isole e terraferma nel primo cristianesimo. Identità locale ed interscambi culturali, religiosi e produttivi* in *Isole e terraferma* 2015, pp. 975-978.

Mureddu D., Salvi D., Stefani G. 1988 – Sancti innumerabiles. *Scavi nella Cagliari del Seicento. Testimonianze e verifiche*, Oristano.

Nieddu A. M. 2002 – *L'Arte paleocristiana in Sardegna: la pittura*, in *Insulae Christi* 2002, pp. 365-386.

Pani Ermini L. 1969 – *Iscrizioni cristiane inedite di San Saturno a Cagliari. Contributo allo studio del* "defensor Ecclesiae" *nell'antichità cristiana*, "Rivista di storia della chiesa in Italia", 23, pp. 1-20.

Pani Ermini L., Spanu P.G. 1992 – *Aspetti di archeologia urbana: ricerche nel suburbio orientale di Cagliari*, in *La* "civitas christiana". *Urbanistica delle città italiane fra tarda antichità e altomedioevo. Aspetti di archeologia urbana*, I Seminario di studio (Torino, 1991), a cura di P. Demeglio e C.Lambert, Torino, pp. 55-81.

Ruggeri P., Sanna D.1999, *L'Epigrafia paleocristiana della Sardegna: Theodor Mommsen e la condanna delle* "falsae", in *La Sardegna paleocristiana tra Eusebio e Gregorio Magno*, Atti del Convegno nazionale di studi (Cagliari, 10-12 ottobre 1996), Studi e ricerche di cultura religiosa. Nuova serie, 1, Cagliari, pp. 405-435.

Salvi D. 2002a – *Cagliari, San Saturnino, le fasi altomedievali*, in *Ai confini dell'impero. Storia, arte e archeologia della Sardegna bizantina*, a cura di P. Corrias e S. Cosentino, Cagliari, pp. 225-229.

Salvi D. 2002b – *Cagliari: l'area cimiteriale di San Saturnino*, in *Insulae Christi* 2002, pp. 215-223.

Salvi D. 2007 – *San Saturnino. Progetti di variante* in *Ricerca e confronti 2006*, Giornate di studio di archeologia e storia dell'arte, a cura di S. Angiolillo, M.Giuman e A. Pasolini, Cagliari, pp. 349-368.

Salvi D. 2011 – *Parole per caso. Vecchie e nuove iscrizioni funerarie senza contesto a Cagliari e dintorni,* in *L'epigrafe d*i Marcus Arrecinus Helius. *Esegesi di un reperto: i plurali di una singolare iscrizione*, Atti della Giornata di studi (Senorbì, 23 aprile 2010), a cura di A. Forci, Senorbì, pp. 107-134.
Salvi D. 2013 – Claudius... (statuam) conlocavit. *Usi, riusi e interpretazioni del cippo con l'iscrizione* CIL X, 7582, "Quaderni della soprintendenza archeologica per le province di Cagliari e Oristano", 24, pp. 25-37.
Salvi D., Fois P. 2013 – *San Saturnino: specchio di una società multiculturale fra IX e X secolo* in *Settecento-Millecento. Storia, Archeologia e Arte nei "secoli bui" del Mediterraneo. Dalle fonti scritte, archeologiche ed artistiche alla ricostruzione della vicenda storica. La Sardegna laboratorio di esperienze culturali*. Convegno di Studi (Cagliari, 17-19 ottobre 2012), a cura di R. Martorelli, con la collaborazione di S. Marini, vol. 1.1. Cagliari, pp. 853-872.
Salvi D., Stefani G. 1988 – *Riscoperta di alcune iscrizioni rinvenute a Cagliari nel Seicento,* "Epigraphica", L, pp. 244-256.
Serra P. B.1990 – *Tombe a camera in muratura con volta a botte nei cimiteri altomedievali della Sardegna*, in *Le sepolture in Sardegna dal IV al VII secolo*, IV Convegno sull'archeologia tardoromana e medievale (Cuglieri, 27-28 giugno 1987), Oristano, pp. 133- 160.
Sotgiu G. 1961 – *Iscrizioni latine della Sardegna*, I, Padova.

Riassunto

Negli anni 1949-1951, a completamento dei lavori effettuati per la ricostruzione di un braccio della chiesa di San Saturnino - pesantemente colpito dai bombardamenti - e della sistemazione del giardino circostante, fu indagata una parte dell'area cimiteriale che era rimasta fin ad allora intatta, nonostante le ricerche in estensione compiute nel Seicento alla ricerca dei "Corpi Santi". I dati di quello scavo sono rimasti sostanzialmente inediti, ad eccezione di alcune delle molte fotografie d'archivio inserite in pubblicazioni e articoli relativi al monumento e all'area archeologica. Questo studio si propone di porre a confronto la documentazione d'archivio con lo stato attuale di questo settore.

Parole chiave: Chiesa di San Saturnino; necropoli; edifici funerari; sarcofagi; *formae*.

Abstract: Cagliari, cemetery of S. Saturnino. Scattered data from the excavation carried out in the years 1949-1951. Comparison between the photographic documentation of the time and the current status

In the years 1949-1951, to complement the work carried out for the reconstruction of an arm of the church of San Saturnino - hard hit by the bombing - and the surrounding garden arrangement, it was investigated a part of the cemetery that had remained intact since then despite research in extension made in the seventeenth century in search of the "Corpi Santi". The excavation data that have remained largely unpublished, except for some of the many archival photographs inserted in publications and articles related to the monument and the archaeological area. This study proposes to compare the documentation archive with the current state of this sector.

Keywords: Church of San Saturnino; necropolis; funerary buildings; sarcophagi; *formae*.

Donatella Salvi
dsalvi2012@gmail.com

LE RICERCHE DI GIANFILIPPO CARETTONI E LAURA FABBRINI A *HIERAPOLIS* DI FRIGIA ATTRAVERSO LA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA D'ARCHIVIO

Tommaso *ISMAELLI* *

Con grande ritardo rispetto alle altre nazioni europee, solo alla fine degli anni '50 del Novecento presero avvio in modo stabile le Missioni Archeologiche Italiane in Turchia. A differenza delle ricerche promosse dall'Italia liberale prima e fascista poi, inscindibilmente connesse alle ambizioni coloniali del Regno [1], le missioni archeologiche del secondo dopoguerra poterono configurarsi come imprese scientifiche libere da pesanti condizionamenti politici ed ideologici. Figure centrali in questa fase pionieristica furono Doro Levi, allora direttore della Scuola Archeologica d'Atene e fondatore della Missione Archeologica a Iasos di Caria [2], e Paolo Verzone, ingegnere strutturista del Politecnico di Torino, che dal 1952 aveva assunto la cattedra di Storia dell'Architettura presso la Teknik Üniversitesi di Istanbul. Grazie a questa prestigiosa posizione accademica e alla stima del celebre archeologo Arif Müfid Mansel, nel 1957 Verzone poté ottenere dalle autorità turche il permesso a condurre attività di scavo e restauro nel sito di *Hierapolis* di Frigia (Pamukkale) nella Turchia sud-occidentale [3] (fig. 1).

In una *Hierapolis* sostanzialmente identica a quella vista dai viaggiatori del XVIII e XIX secolo [4], l' "équipe" del Politecnico di Torino aprì, tra il 1957 e il 1962, vari cantieri di scavo nei poli monumentali più promettenti della vasta area archeologica: la Necropoli Nord, la *Stoà*-basilica, il *Martyrion* di San Filippo e il Teatro [5]. L'interesse specifico per la struttura urbanistica dell'insediamento e per la ricostruzione architettonica degli edifici riduceva tuttavia

Fig. 1. La posizione di *Hierapolis* in uno schizzo di Gianfilippo Carettoni (*Appunti Asia*, p. 29).

il metodo dello scavo alla pratica della 'liberazione' dei monumenti, secondo quell'approccio che aveva contraddistinto l'attività dei "Bauforscher" del XIX secolo. Verzone era tuttavia consapevole che la Missione necessitava del contributo di esperti del mondo antico per potersi configurare come un'esperienza scientifica altamente qualificata. Così, dopo un breve intervento di Antonio Giuliano nel 1957 [6], nel 1962 venne avviata la collaborazione con Gianfilippo Carettoni (1912-1990) [7].

All'epoca, Carettoni era un archeologo all'apice della carriera scientifica ed una figura autorevole nel panorama italiano, potendo vantare venti anni (1940-1959) di servizio come funzionario presso la Soprintendenza della Campania e di Roma. Dal 1960 dirigeva la Soprintendenza di Roma IV, dunque, con responsabilità sul Palatino ed il Foro Romano. Gli scavi da lui condotti nella *Basilica Aemilia*, nella *Basilica Iulia*, nella Casa di Livia, nella Casa Repubblicana, nella *domus* di Augusto e nel contiguo tempio di Apollo Palatino avevano apportato sostanziali contributi alla conoscenza delle fasi repubblicane ed imperiali del centro del potere. A questa consolidata esperienza nella direzione di scavi complessi, Carettoni univa una non comune capacità di affrontare argomenti assai diversificati, dalla topografia di Roma antica all'architettura, dall'epigrafia latina alle produzioni ceramiche [8]. Non gli era estranea una sensibilità per i temi più propriamente iconografici e storico-artistici, dimostrata specialmente nell'edizione del fregio della *Basilica Aemilia* [9]. Alcuni articoli sul Foro e sul Palatino in età medievale testimoniano poi l'estendersi dei suoi interessi fino alle fasi post-classiche [10].

Grazie a questo curriculum prestigioso, l'arrivo di Carettoni a *Hierapolis* rappresentò per la Missione Archeologica Italiana un acquisto particolarmente significativo. Verzone affidò al Soprintendente di Roma IV un settore di straordinaria importanza nell'area centrale di *Hierapolis*, ovvero quello che si sarebbe rivelato il Santuario di Apollo, la divinità poliadica della città frigia [11] (fig. 2). Qui Carettoni lavorò dal 1962 al 1965, scoprendo il podio, la cella ed il crollo di un grande edificio d'età severiana (Tempio A) che venne ricondotto al culto di Apollo. A partire dal 1964 si unì alle attività di scavo anche Laura Fabbrini (1926-2014), all'epoca ispettrice della stessa Soprintendenza di Roma IV, i cui interessi, più orientati alla statuaria e alle produzioni ceramiche, perfettamente integrarono le competenze di Carettoni [12]. Esito di quelle fondamentali ricerche fu un articolo pubblicato da Carettoni nell'"Annuario

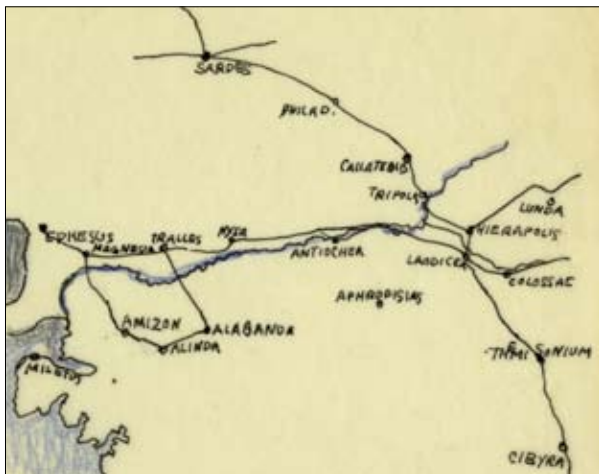
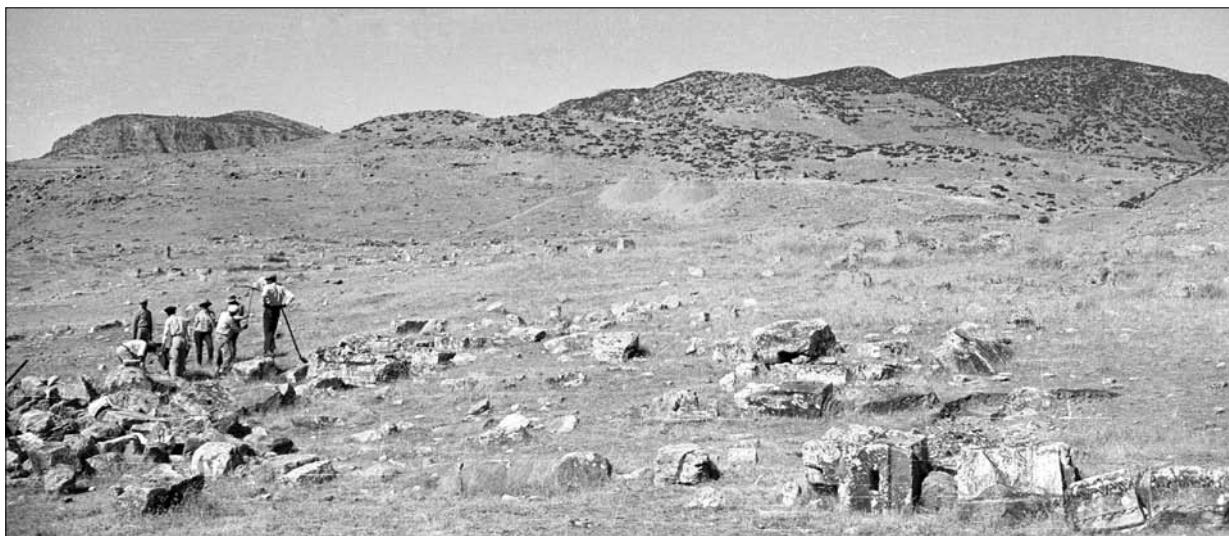



Fig. 2. Santuario di Apollo, l'area del Tempio A vista da ovest all'avvio delle ricerche nel 1962 (AM/VI, 23).

della Scuola Archeologica di Atene", in cui vennero presentate, seppur in sintesi, le principali scoperte effettuate nel corso delle prime due campagne del 1962-1963 [13].

È bene sottolineare che il contributo di Carettoni all'archeologia di *Hierapolis* non è stato adeguatamente valutato, non solo perché le indagini sul Santuario di Apollo rimasero in buona parte inedite, ma anche per la brusca interruzione di quella collaborazione. A partire dal 2011, le ricerche sull'architettura del Santuario di Apollo, indirizzate allo studio del Tempio A [14], hanno comportato il recupero della documentazione dei primi scavi. Grazie alla generosità di Laura Fabbrini e dei figli di Gianfilippo Carettoni, Ettore e Alessandro, ho avuto l'opportunità di accedere all'archivio inedito delle ricerche ierapolitane. Tale cospicuo "dossier", formato dall'intera documentazione elaborata nel corso delle campagne 1962-1965, si compone di centinaia di pagine di appunti (circa 550), oltre che da circa 700 tra diapositive e fotografie, in formato 6 x 6 e 10 x 15 cm.

Il metodo di lavoro perseguito da Carettoni e Fabbrini prevedeva la stesura degli appunti direttamente sul cantiere, da cui venivano poi elaborati i giornali di scavo, contenenti una sintesi ragionata dello sviluppo dei lavori ed una prima interpretazione delle diverse scoperte [15]. A loro volta tali giornali erano riassunti in apposite relazioni, destinate all'archivio della Scuola Archeologica Italiana ad Atene [16]. Accanto a questa documentazione, l'archivio Carettoni-Fabbrini contiene schede ed appunti bibliografici inerenti monumenti, contesti e classi di materiali che potevano costituire un utile confronto per quanto veniva scoperto a *Hierapolis*, oltre che sintesi ragionate di articoli sui vari aspetti dell'archeologia, delle istituzioni e dei culti delle città d'Asia Minore [17].

Visto nel suo insieme, tale corposo "dossier" risulta di straordinaria importanza per differenti ordini di ragioni: 1) la documentazione consente, innanzitutto, di ricostruire le strategie e il metodo della ricerca, così come di ripercorrere le tappe dei lavori durante le varie campagne; 2) le immagini storiche contribuiscono sostanzialmente allo studio ricostruttivo dell'architettura del Tempio A; 3) l'archivio inedito offre importanti spunti per tracciare un quadro della personalità scientifica degli scavatori, due figure di primo piano nel panorama dell'archeologia italiana del Novecento; 4) infine, i dati inediti permettono di meglio definire il quadro delle prime ricerche italiane in Turchia. Questi differenti aspetti sono discussi nel presente contributo, con una specifica attenzione alla documentazione fotografica [18].

Il ruolo della documentazione fotografica per la ricostruzione del metodo di lavoro e delle fasi di scavo

L'intervento di Carettoni al Santuario di Apollo si configurò a tutti gli effetti come una grande impresa di scavo, per estensione dell'area indagata (ca. 35 x 45 m, fig. 3), il numero degli operai coinvolti (in media 23 al giorno), oltre che per l'importanza dei ritrovamenti effettuati. Tutti questi fattori rendevano necessaria un'attenta, ma anche rapida forma di registrazione del dato [19]. Sullo scavo Carettoni annotava giorno per giorno le aree indagate, descrivendo la composizione del terreno e le scoperte principali, con una particolare attenzione ai blocchi architettonici, ai frammenti statuari ed epigrafici, di cui si precisa sempre il contesto di rinvenimento.

Ad integrare queste annotazioni, sempre puntuali, ma decisamente sintetiche, interveniva la fotografia, il cui utilizzo appare particolarmente considerevole, se si considera che nelle quattro campagne si produssero ben settecento scatti. A questa mole di immagini corrisponde non solo un dispiego considerevole

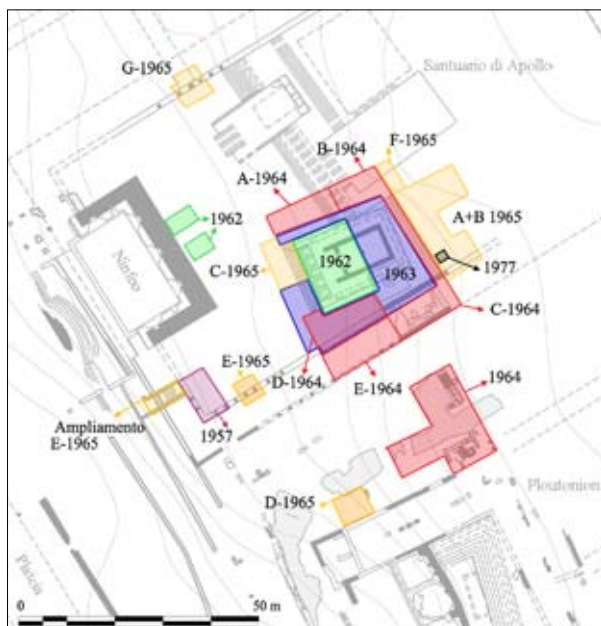



Fig. 3. Santuario di Apollo, ubicazione delle aree di intervento delle campagne 1957, 1962-1965.

di risorse economiche, ma soprattutto un implicito apprezzamento delle potenzialità descrittive del mezzo fotografico ai fini di un'esaustiva documentazione delle ricerche [20].

Appunti e fotografie costituiscono dunque due strumenti complementari nella costruzione di un coerente racconto scientifico [21], come dimostrano non solo il procedere in parallelo delle due forme di registrazione del dato, ma anche i ripetuti riferimenti ai singoli scatti che troviamo sui taccuini, riferimenti vergati sia in fase di scavo che *a posteriori*, al momento di rielaborare la documentazione prodotta sul cantiere. La precisione e l'accuratezza dello scavatore nel gestire l'archivio fotografico rendevano questo incrocio di informazioni veloce ed agevole. Carettoni redigeva una prima sintetica legenda degli scatti che accompagnava il rullino e poi, dopo lo sviluppo effettuato in Italia, l'archeologo procedeva ad un'ordinata sistemazione delle immagini (fig. 4): ogni rullino era schedato sotto il codice del paese di pertinenza, nel nostro caso sotto la sigla AM per Asia Minore, riceveva quindi un numero romano identificativo, cui seguiva il numero arabo distintivo del singolo fotogramma. Le stampe riportano queste informazioni sul retro, spesso accompagnate dalla data di acquisizione e sempre dalla spiegazione dell'immagine, ovvero dall'indicazione della zona di ripresa e del soggetto raffigurato.

Insieme allo studio dei taccuini, l'analisi della documentazione fotografica ha rivestito un ruolo fondamentale per ricostruire le indagini di Carettoni e Fabbrini nel Santuario di Apollo. Innanzitutto è stato possibile stabilire come le ricerche si fossero sviluppare, campagna dopo campagna, nell'esplorazione dell'area sacra [22] (fig. 3). Nel 1962 Carettoni avviò lo scavo dal pronao del tempio, i cui blocchi emergevano in superficie, per procedere in direzione est, all'interno della cella, scoprendo numerosi elementi in crollo dell'alzato [23]. In seguito si scavarono le porzioni immediatamente contigue al podio, mettendone in luce i lati lunghi ed individuando un consistente accumulo di materiali architettonici stoccati in età bizantina ad est della cella stessa. Nel 1963 l'intero edificio templare venne isolato all'interno di un ampio settore di scavo, fino alla scoperta del portico di *temenos* sul lato meridionale [24]. La campagna 1964 ampliò ulteriormente l'indagine verso sud e verso nord [25], e quella del 1965 in direzione della fronte del tempio ed alle spalle del monumento [26]. Questa riacquisita sequenza dei lavori costituisce di per sé un risultato di grande rilievo, soprattutto perché consente un'esatta attribuzione dei materiali oggi depositati nei magazzini della Missione Archeologica: bisogna infatti sottolineare che la pratica di rinominare ogni anno le diverse trincee di scavo con le medesime lettere aveva di fatto ostacolato la ricontestualizzazione dei reperti, impedendo una corretta interpretazione della storia del santuario [27].

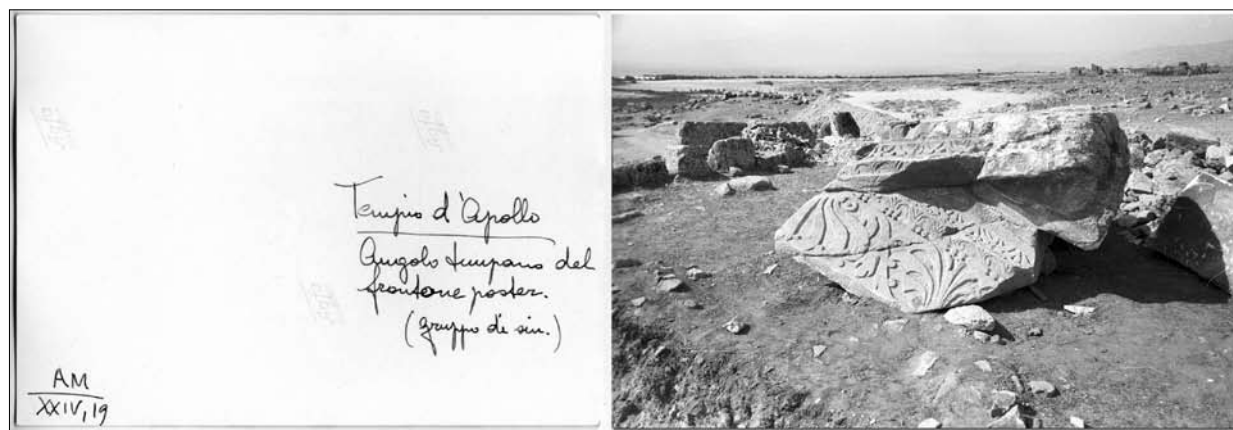



Fig. 4. Esempio di schedatura della documentazione fotografica (AM/XXIV, 19).

L'uso della documentazione fotografica sul cantiere di scavo

Come Verzone, più volte ripreso con la macchina fotografica al collo [28], anche Carettoni nutriva un'autentica passione per la fotografia, come documenta l'eccezionale quantità di scatti prodotti sul lavoro e nei viaggi fatti con la famiglia: è dunque verosimile che Carettoni stesso sia stato l'autore delle fotografie a soggetto ierapolitano, dato anche che l'archeologo non compare mai nelle riprese, se non in rare immagini scattate da altri ed entrate nell'archivio come dono [29].

L'esame complessivo del "dossier" 1962-1965 rivela un uso decisamente variegato del mezzo fotografico. Riprese dalla sommità dell'imponente Ninfeo posto ad ovest del Tempio A, scattate alla fine delle campagne 1963 e 1964, sono destinate a documentare l'area di scavo nella sua estensione (fig. 5): con il Teatro sullo sfondo e le colline a chiudere l'orizzonte, il Tempio A occupa l'intero primo piano, circondato dalle centinaia dei suoi blocchi marmorei, in una suggestiva composizione che restituisce appieno la monumentalità dell'edificio, rende percepibile il respiro grandioso della *Hierapolis* imperiale e trasmette anche la forza evocativa delle rovine.

A differenza di quanto Carettoni aveva sperimentato nel Foro Romano, ad esempio nei saggi sotto le basiliche o nei cunicoli per i *ludi gladiatorii* [30], a *Hierapolis* l'orizzonte archeologico era straordinariamente ampio e questa dimensione monumentale doveva essere restituita: accanto alle fotografie dall'alto, l'espediente adottato, già sperimentato sul Palatino [31], fu quello di scattare immagini in sequenza dalla medesima posizione ma ruotando la camera lateralmente, a formare strisciate, come nella fotografia aerea: oggi è possibile ricomporre questi fotogrammi in panoramiche particolarmente efficaci (fig. 6).

Secondo la buona norma del metodo archeologico, scatti da terra documentano i vari settori prima, durante e dopo l'esplorazione: in molti casi, le inquadrature vengono attentamente studiate, si procede a rimuovere la terra smossa e ad allontanare operai e strumenti di lavoro, creando così quella quieta ed asettica "mise-en-scène" che è richiesta dalle convenzioni della fotografia archeologica [32] (fig. 7). Blocchi in crollo, tubature fittili, lembi di pavimentazione, settori integri del podio e della cella divengono i protagonisti di inquadrature ravvicinate, messe in valore dalla forte luce dell'estate ierapolitana.

In alcuni casi, invece, l'intento dello scavatore è non semplicemente documentario, ma piuttosto narrativo, teso a restituire il racconto della ricerca: riprese dal Ninfeo e dalla parte alta del santuario o, per contrasto, scatti effettuati ai piedi delle sezioni immortalano gli uomini al lavoro, svelano per confronto la grandezza dei blocchi architettonici ed evocano l'enorme quantità di terra che è stata rimossa (fig. 8). Tra queste immagini di lavoro sono di particolare importanza quelle relative alle fasi di restauro, che non solo ci permettono di comprendere quali

Fig. 5. Il Tempio A fotografato dalla sommità del Ninfeo al termine della campagna 1964 (AM/XXIV, 38).

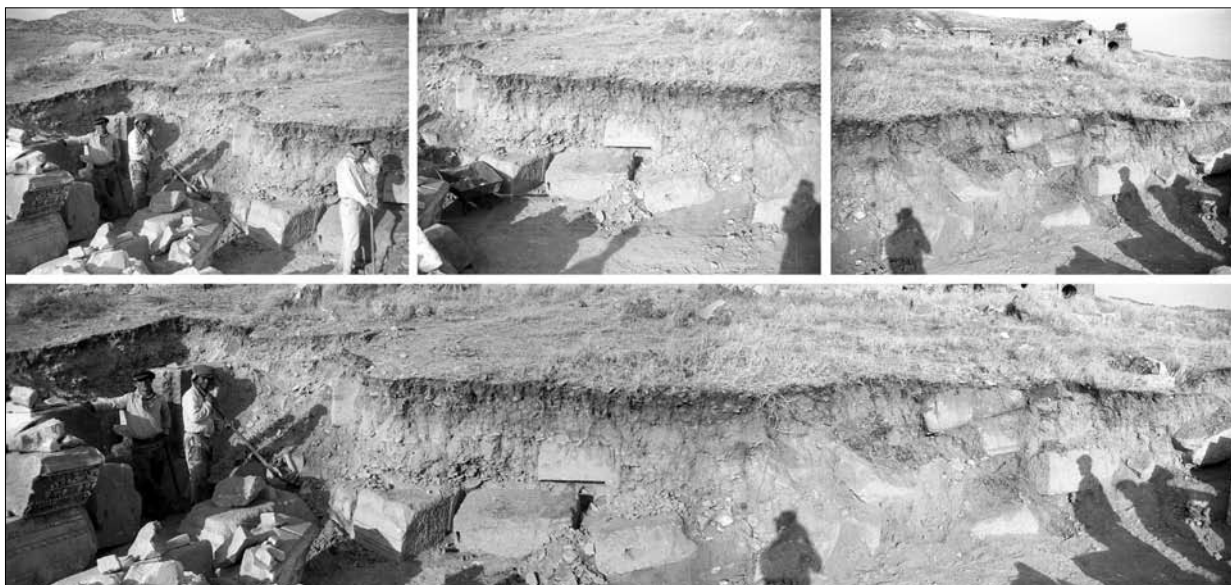



Fig. 6. Il crollo degli ortostati della cella in corso di scavo nel 1963: in basso, ricomposizione della strisciata di tre fotogrammi (AM/X, 33-34-35).

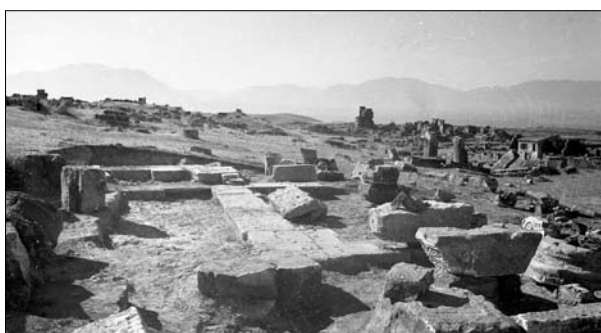



Fig. 7. Veduta del Tempio A da nord, in una inquadratura attentamente studiata per evidenziare le strutture del pronao (AM/VII, 23).

settori del monumento furono ricollocati in opera [33], ma ci mostrano anche le non piccole difficoltà del cantiere. Questo stesso approccio narrativo emerge nei momenti cruciali dello scavo, quando le scoperte si succedono a ritmo incalzante: allora gli scatti si susseguono a breve distanza di tempo, immortalano gli operai intenti a scavare, ripropongono in maniera quasi filmica la sequenza delle operazioni, lasciando trapelare la concitazione del cantiere (fig. 9). Queste immagini spontanee, che danno all'osservatore l'impressione di partecipare alle attività, costituiscono un nucleo numericamente importante del "dossier" fotografico, ma restarono d'uso limitato nella pubblicazione finale [34].

Fig. 8. Una ripresa dei lavori all'angolo sud-est del portico dorico che ben evidenzia la mole di terra asportata, le dimensioni gigantesche dei blocchi e lo stato di conservazione delle rovine (AM/XXII, 26).

Fig. 9. La concitazione del lavoro durante lo scavo della cella del Tempio A (AM/X, 38-39).

Meritano una riflessione poi le fotografie relative ai settori caratterizzati da sequenze stratigrafiche articolate: sezioni tagliate con accuratezza, dotate di cartellini esplicativi, oppure con interfacce debitamente sottolineate da incisioni rivelano l'adozione del metodo stratigrafico, come confermano anche gli appunti e gli schizzi sui quaderni [35] (fig. 10). È questa indubbiamente una delle prime applicazioni in Turchia, in uno scavo d'età classica, del metodo stratigrafico che, utilizzato da Giacomo Boni proprio al Foro Romano, era ormai uno strumento irrinunciabile dell'archeologo, come Carettoni stesso ricorda nella voce 'esplorazione archeologica' da lui redatta per l'*Enciclopedia dell'Arte Antica* [36]. L'introduzione del metodo stratigrafico a *Hierapolis* costituì sicuramente uno dei contributi più innovativi del lavoro di Carettoni: non solo esso era del tutto estraneo alla sensibilità di molti archeologi suoi contemporanei, ma si contrapponeva ad una prassi di scavo che, nella stessa *Hierapolis*, concepiva l'esplorazione archeologica come semplice 'liberazione' delle architetture.

Questo convinta adesione di Carettoni ai principi della stratigrafia si accompagnava anche ad un'innegabile attenzione per le trasformazioni post-classiche, anche questo un aspetto essenziale del moderno metodo archeologico che lo studioso sottolineava nell'*Enciclopedia dell'Arte Antica* [37]. Carettoni infatti registra costantemente, negli appunti e in molte utili fotografie, le tracce della frequentazione bizantina, come l'installazione di condutture fittili sopra gli strati di obliterazione del santuario pagano [38], i segni della demolizione degli edifici [39], la costruzione di muretti sulle strutture imperiali [40] e il vasto deposito di marmi costruito dietro la cella del tempio [41]: l'archeologo si pone anche la questione relativa alla cronologia della fase di abbandono dello spazio sacro, pur senza riuscire a giungere ad una risposta definitiva [42].

Il contributo delle immagini per lo studio ricostruttivo del Tempio A

Nel corso dello scavo del Tempio A, Gianfilippo Carettoni si trovò di fronte ad un contesto in cui le evidenze monumentali erano decisamente eccezionali per la quantità, le dimensioni e per lo stato di conservazione del materiale architettonico, sottratto alle distruzioni di un sito a continuità di vita come Roma. Al di sotto di un imponente scarico di età protobizantina [43], Carettoni individuò infatti le strutture pressoché intatte del grande podio del tempio (14,20 x 20 m) e, soprattutto, estesi crolli del suo elevato marmoreo.

Si trattava dunque di documentare, in modo sistematico ed efficace, questo cospicuo *corpus* di materiali, in vista di uno "uno studio di restauro architettonico sufficientemente completo nei dettagli", obiettivo scientifico che l'archeologo individuò immediatamente come prioritario [44].

Nel corso delle varie campagne Carettoni procedette all'inventariazione dei blocchi, stilando una serie di elenchi provvisti di sintetiche descrizioni dei pezzi, con misure e schizzi dei dettagli più significativi: questi elenchi [45] erano redatti non seguendo la tipologia dei pezzi, ma secondo la loro posizione a fine campagna. Tuttavia, poiché durante i lavori i materiali architettonici meno ingombranti venivano progressivamente spostati di sede, così da lasciare spazio agli operai sul cantiere, tali elenchi, pur essenziali, non registrano le effettive condizioni di primo rinvenimento dei manufatti. Risulta invece fondamentale il contributo delle immagini: è infatti la fotografia che viene programmaticamente concepita da Carettoni come strumento destinato alla sistematica registrazione dei crolli [46]. Così, la macchina fotografica segue passo passo la scoperta dei blocchi, documenta le esatte associazioni tra i pezzi, fissa le modalità di sovrapposizione tra gli elementi con un'efficacia che il mezzo scritto non garantiva. Così, ad esempio, le condizioni di crollo primario degli ortostati e dei coronamenti della cella vengono attentamente registrate (fig. 11), restituendo alle attuali ricerche l'opportunità di verificare le sequenze orizzontali e verticali dei blocchi, definite autonomamente sulla base delle caratteristiche tecniche e morfologiche degli elementi [47]. Ugualmente le fotografie di scavo immortalano il frontone abbattutosi ai piedi della scalinata (fig. 11) e riproducono il crollo delle

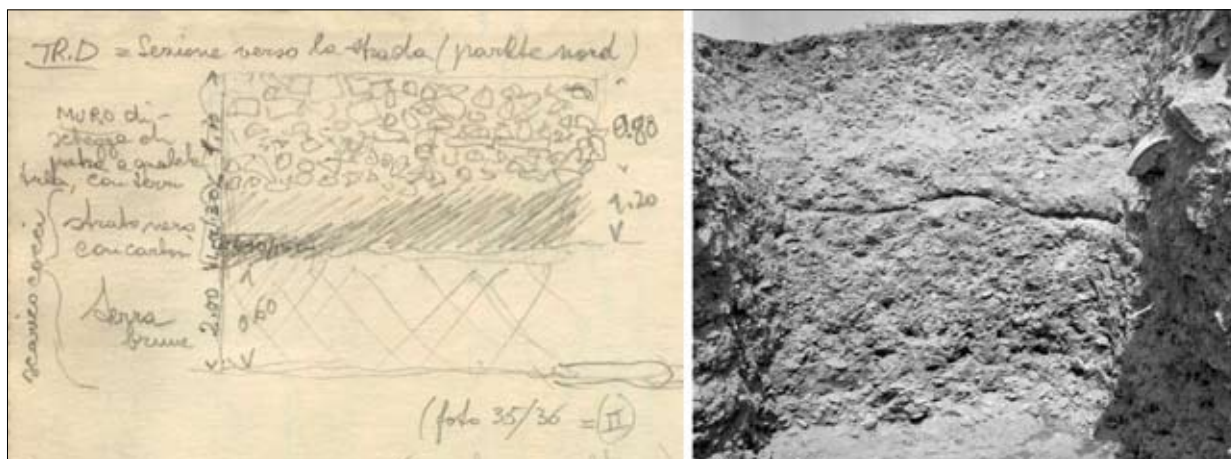



Fig. 10. Sezione stratigrafica nella trincea D del 1965 (a sn. *Appunti 1965*, p. 9; a dr. AM/2, 3).

cornici sui lati lunghi, consentendo anche di stabilire, come nota Fabbrini [48], che al momento della prima distruzione del tempio la pavimentazione ai lati del monumento fosse ancora sgombra e praticabile.

Accanto alle foto d'insieme, Carettoni produsse poi un gran numero di riprese dei vari blocchi: una volta puliti, capitelli, fregi, cornici e coronamenti della cella vennero fotografati singolarmente, se possibile con riprese ravvicinate e parallele alla faccia a vista dei pezzi. La legenda esplicativa sul retro della stampa consente di associare il fotogramma alla sua scheda descrittiva. In queste immagini, di altissima qualità ma anche di grande bellezza, si riconosce una studiata attenzione all'illuminazione dei materiali, non coperti da ombre dirette o portate: i blocchi sono ora fotografati in piena luce, a enfatizzare gli effetti chiaroscurali della barocca decorazione severiana, ora immortalati prima che il sole lambisca lo scavo, facendo meglio vedere i sottosquadri e i profondi intagli della superficie (fig. 12) [49].

Non è superfluo insistere sull'importanza di questo patrimonio di immagini, che è stato debitamente valorizzato da un paziente lavoro, finalizzato all'individuazione sulle fotografie storiche degli oltre cinquecento blocchi architettonici del tempio severiano. A seguito di questa analisi è stato possibile valutare l'affidabilità delle singole condizioni di rinvenimento dei blocchi e ricollocare ogni elemento nella sua esatta posizione all'interno della sequenza orizzontale e verticale dell'alzato, contribuendo sostanzialmente alla ricostruzione architettonica cui si è pervenuti [50].

Il contributo dell'archivio fotografico alla ricostruzione della personalità scientifica degli scavatori

Grazie al confronto con i taccuini di scavo e con gli appunti bibliografici, la documentazione fotografica offre importanti indizi per ricostruire la fisionomia della personalità scientifica di Gianfilippo Carettoni e Laura Fabbrini. In particolare, le fotografie restituiscono in modo efficace l'interesse di

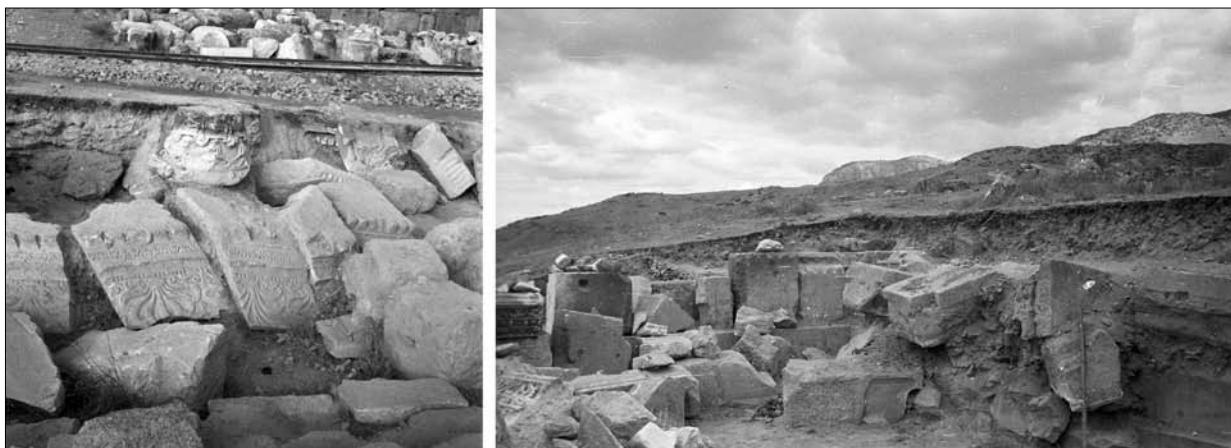



Fig. 11. Documentazione fotografica del crollo dell'alzato del Tempio A (a sn. le cornici frontonali, AM/1, 1; a dr. gli ortostati all'angolo nord-est della cella, AM/XV, 31).

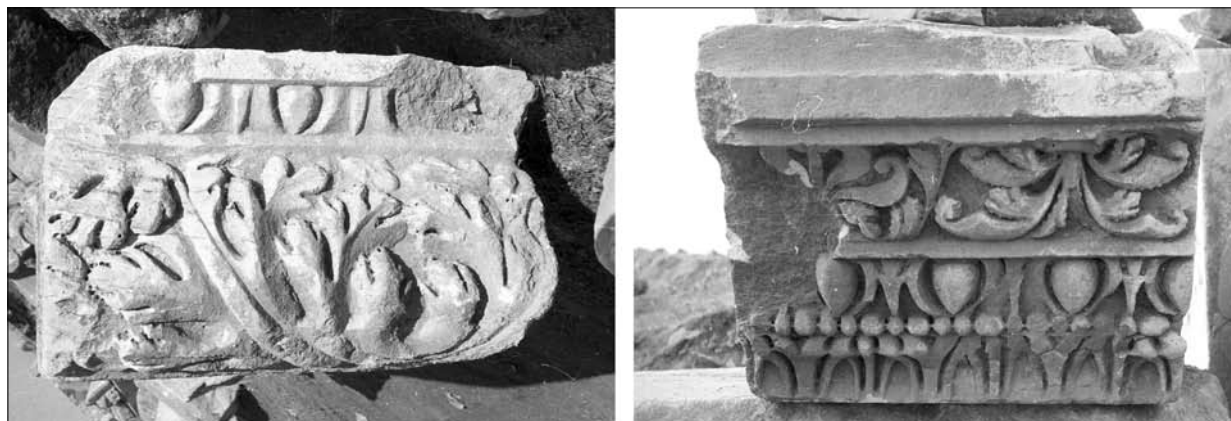



Fig. 12. Esempio di documentazione del materiale architettonico, di corredo alle schede dei singoli blocchi (a sn. un elemento del fregio fotografato in piena luce, AM/XIII, 3; a dr. un blocco del coronamento degli ortostati ripreso al mattino presto, AM/XI, 31).

Carettoni per gli aspetti costruttivi e storico-artistici del monumento [51]: numerosi scatti sono riservati ai dettagli della straordinaria decorazione severiana del tempio, alle modalità di trattamento e lavorazione delle superfici, ai dettagli tecnici della costruzione, come l'uso di grappe e perni o il ricorso al reimpiego, tutti aspetti su cui l'archeologo ritorna più volte anche nei quaderni.

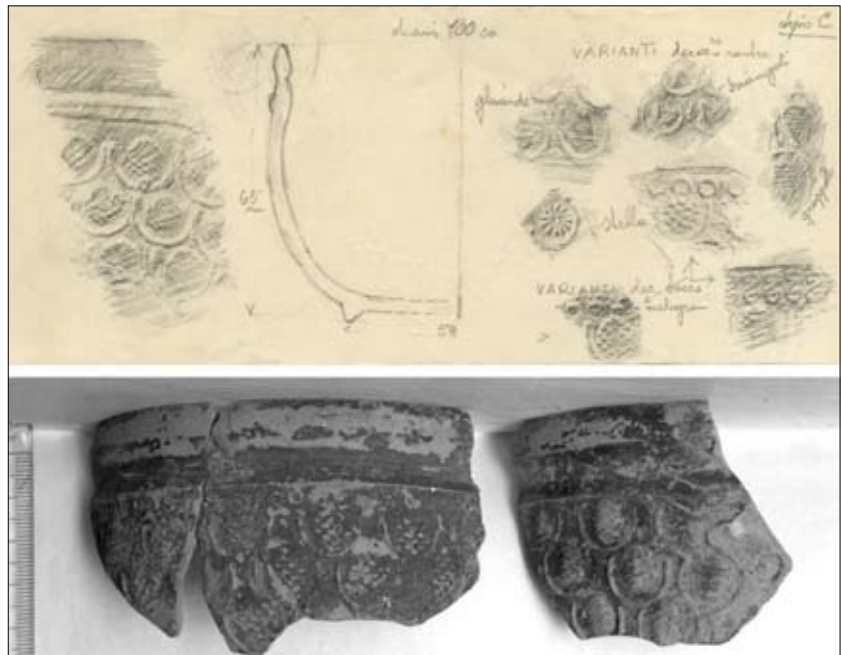
Una costante attenzione è riservata anche ai documenti epigrafici, che vennero trascritti e disegnati sistematicamente, riportando misure ed esatta provenienza dei frammenti. In particolare, numerosissimi sono gli scatti riservati ai testi epigrafici di maggiore complessità, come i celebri responsi dell'Apollo *Klarios* o l'oracolo alfabetico, ritrovati da Carettoni su due blocchi reimpiegati nel tempio severiano (fig. 13). Queste fotografie di altissima qualità, scattate da vicino sfruttando gli effetti della luce radente, insieme al "frottage" delle stesse iscrizioni, consentirono a Giovanni Pugliese Carratelli di elaborare l'*editio princeps* dei testi senza recarsi appositamente nella città frigia [52].

Fig. 13. Dettaglio di un responso oracolare inciso su un blocco reimpiegato nella cella del Tempio A, in parte scalpellato nel corso del cantiere severiano (AM/XXIII, 36).

Al suo arrivo a *Hierapolis* nel 1964, Laura Fabbrini integrò le competenze di Carettoni con un più mirato interesse per la statuaria e, soprattutto, per le produzioni ceramiche [53]. Questo aspetto emerge con chiarezza sia nella documentazione fotografica che nei giornali di scavo, dove per la prima volta trovano spazio ampie descrizioni delle classi ceramiche [54]. In particolare, la studiosa procedette ad una sistematica revisione dei materiali recuperati nei settori stratigraficamente più complessi ed interessanti, come le trincee A e D del 1965. I suoi appunti rendono oggi possibile valutare la cronologia di questi depositi [55], mentre la tipologia delle coppe a rilievo, elaborata dalla Fabbrini, rappresenta un primo tentativo di sistematizzare una delle produzioni più importanti dell'artigianato ierapolitano nel periodo compreso tra il tardo Ellenismo e la prima età imperiale [56] (fig. 14).

In sintesi, le ricerche dirette da Carettoni a *Hierapolis* si configurano come un'iniziativa di grande valore scientifico, capace di anticipare i temi più significativi degli studi attuali, e contraddistinta da un vasto respiro, efficacemente rispecchiato dall'ampio spettro dei soggetti rappresentati nelle fotografie: dalle produzioni ceramiche alle sezioni stratigrafiche, dai minuti lacerti iscritti sino alle statue. In particolare, appunti ed immagini riflettono la strenua volontà degli scavatori di pervenire ad una comprensione globale del contesto, cui Carettoni e Fabbrini si accostarono con attenzione alla prospettiva locale dei fenomeni.

Nonostante il peso delle esperienze maturate nell'archeologia dell'*Urbs*, infatti, gli appunti rivelano un approccio all'avanguardia nell'assoluta indipendenza da schemi interpretativi 'romanocentrici' e, piuttosto, mostrano uno sguardo completamente rivolto all'ambito frigio e microasiatico, inteso come l'unico strumento utile a decifrare la realtà ierapolitana.

Fig. 14. Un esempio della tipologia delle coppe a rilievo elaborata da Laura Fabbrini (tipo D, sopra *Appunti ceramica*, p. 5; sotto AM/5, 4).

Le ricerche a *Hierapolis* in una fase pionieristica della Missione Archeologica Italiana

Accanto al loro elevato valore scientifico, gli appunti e le fotografie di Carettoni e Fabbrini offrono la possibilità di meglio comprendere il significato di una fase per certi versi ancora pionieristica della ricerca archeologica italiana in Turchia. Ai due studiosi si offrì la straordinaria opportunità di indagare un sito intatto, mai esplorato archeologicamente, ma anche di godere di un'esperienza ancora profondamente autentica di una regione appena sfiorata dal turismo: i bianchi paesaggi delle vasche di travertino, la romantica desolazione delle vaste necropoli e le distese di rovine nell'area urbana lasciarono così traccia nella documentazione fotografica [57] (fig. 15). Certe immagini, in particolare, restituiscono il carattere fortemente suggestivo di quei paesaggi, dove si poteva avere ancora l'impressione di vivere l'esperienza dei viaggiatori del XIX secolo (fig. 16): ecco, ad esempio, che una carovana di dromedari improvvisamente compare sullo scavo, cogliendo di sorpresa l'archeologo intento al lavoro!

Per certi versi, infatti, in quell'angolo della Turchia interna, al crocevia tra passato contadino e modernità industriale, l'indagine archeologica era ancora un'esperienza avventurosa. Non esisteva un locale museo e gli archeologi lavoravano e vivevano tra i materiali architettonici e scultorei che erano stati trasportati dallo scavo all'interno delle Terme Centrali (fig. 17). Carettoni, che era uomo meticoloso ma pratico, era costretto ad occuparsi attivamente delle minute questioni del cantiere [58], come della logistica della Missione, di cui registrò tutte le dotazioni tra cui la Decauville ereditata dallo scavo di Giulio Jacopi ad *Aphrodisias* [59] (fig. 18). Particolarmente complesse erano certe operazioni, come la movimentazione dei materiali architettonici con la cd. capra per sgombrare l'area di scavo o riposizionare i blocchi sulle strutture antiche nel Santuario di Apollo e nel *Martyrion* di San Filippo: l'affollarsi degli operai intorno alla capra, nello spazio disseminato di blocchi, sotto lo sguardo vigile dell'archeologo, restituisce efficacemente il carattere per certi versi 'epico' di queste rischiose operazioni (fig. 19).

Un ulteriore tema, non perfettamente ricostruibile, è infine quello dei rapporti umani tra i protagonisti, partecipi di un'esperienza che doveva essere improntata al continuo confronto a livello internazionale, come provano ad esempio scambi epistolari con Mükerrem Anabolu, assistente di Verzone a Istanbul [60], con Gioia De Luca [61] e Nezih Fıratlı, poco dopo attivo nella non lontana Sebaste [62]. Ancora, vanno ricordati i rapporti amichevoli con i lavoratori locali e i rappresentati delle Autorità turche (fig. 20): fotografie di gruppo con gli operai [63] e con il commissario del 1963, Ziya Ceran, direttore del museo di Akşehir [64], sembrano suggerire un clima di cordiale collaborazione, cui certo avranno giocato il carattere mite dello studioso italiano, l'uso condiviso del francese, che Carettoni parlava fluentemente, ma anche l'interesse per la lingua turca, dimostrata dal 'lessico da scavo' registrato nei taccuini [65].

In questa Turchia degli anni '60, Carettoni e Fabbrini condussero poi numerose visite a città e monumenti: la conoscenza diretta delle antichità microasiatiche costituiva per i due archeologi uno strumento essenziale accanto allo studio bibliografico. In questa sede non è possibile dare conto dei viaggi anatolici documentati da un ricchissimo archivio

Fig. 15. Due dei paesaggi tipici di *Hierapolis*: le bianche cascate di travertino (a sn. AM/XXX, 4) e la via che attraversa la Necropoli Nord (a dr. Diap/1965, 36).

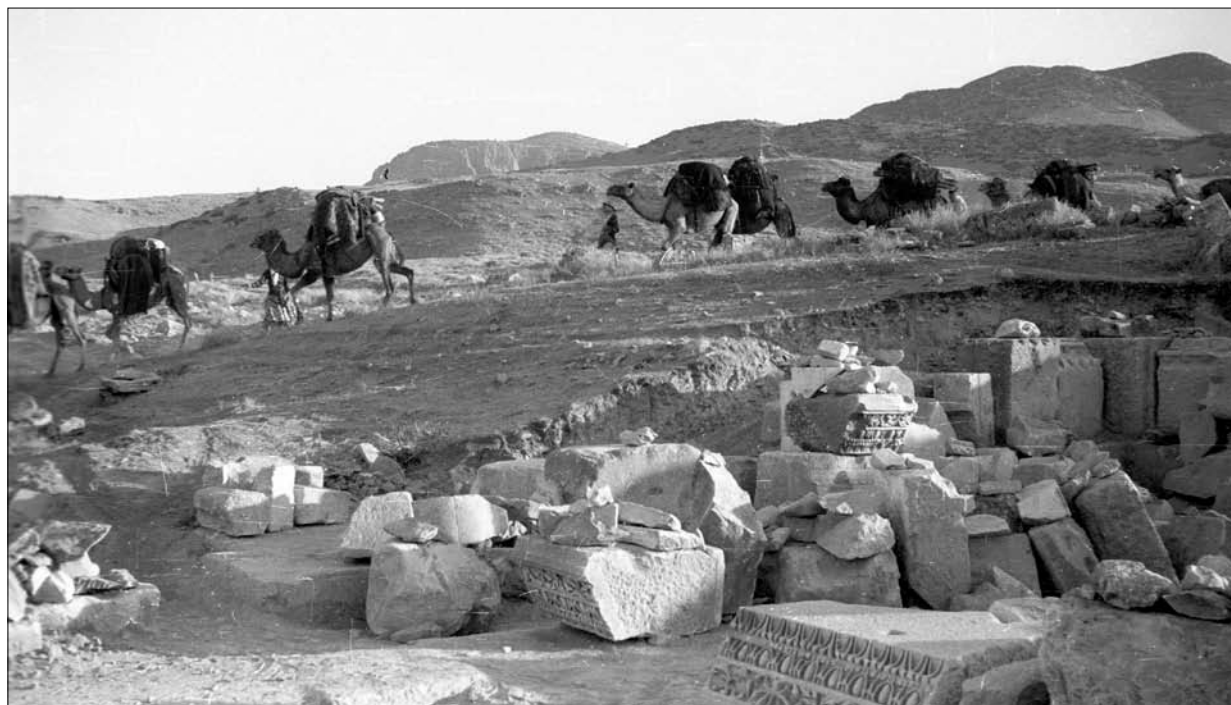



Fig. 16. L'improvvisa comparsa di una carovana di dromedari sullo scavo, 1963 (AM/XII, 8).

Fig. 17. Agosto 1962, i membri della Missione Archeologica a tavola all'interno delle Grandi Terre (AM/I, 26).

fotografico, ma è importante sottolineare come gli stessi appunti di scavo si intreccino inscindibilmente con le notazioni vergate durante i soggiorni nei centri vicini, dove è sempre evidente la ricerca di confronti utili a guidare l'interpretazione di quanto trovato a *Hierapolis* [66].

Infine, proprio la documentazione fotografica suggerisce il significato profondo di un'esperienza che fu non solo scientificamente, ma anche umanamente importante. Certi scatti che catturano la magia dei pomeriggi assolati sulle rovine, i volti e gli sguardi dei compagni di lavoro, la bellezza degli oggetti o l'emozione delle scoperte fanno trapelare infatti quegli aspetti emotivi della ricerca che i quaderni di scavo, improntati ad un registro di rigorosa descrizione scientifica, tacciono.

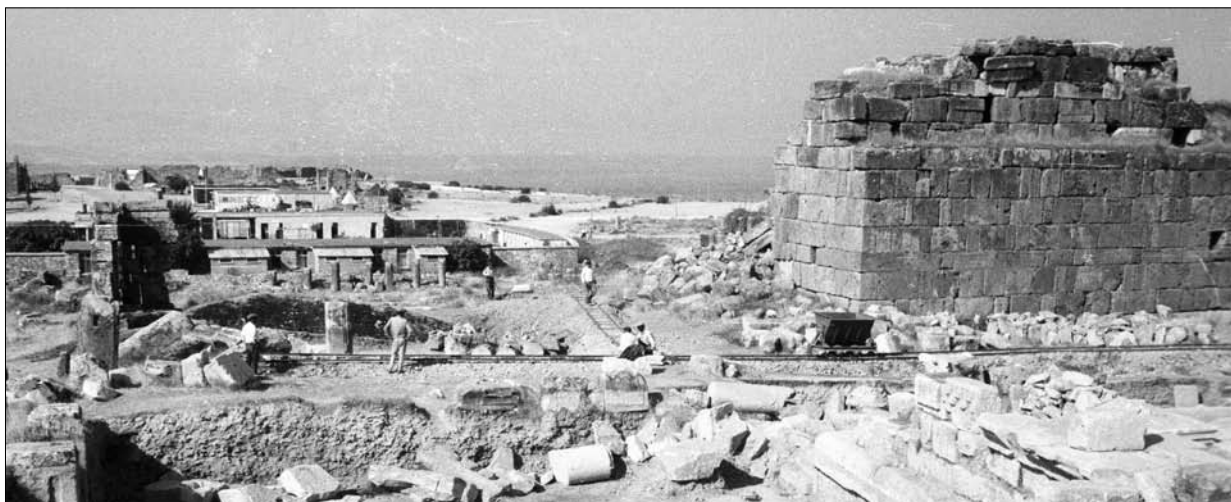



Fig. 18. Lo scavo del Santuario di Apollo con l'impiego della Decouville, 1965 (AM/XXVIII, 21).

Fig. 19. L'impresa dello spostamento dei blocchi con la capra all'interno del *Martyrion* di San Filippo, 1965 (AM/XXX, 11).

Fig. 20. A sn. Gianfilippo Carettoni (in piedi a dr.) in compagnia del commissario del 1963 Ziya Ceran (a sn.) (AM/XIV, 35); a dr. Laura Fabbrini con i lavoratori turchi in una foto di gruppo nel 1965 (AM/XXIX, 27).

NOTE

* Voglio ringraziare Maurizio Buora e Stefano Magnani per aver voluto accogliere questo contributo nel convegno di studi di Aquileia; un pensiero grato va alla memoria di Laura Fabbrini, che ha reso possibile lo studio dell'archivio degli scavi di *Hierapolis*. Le ricerche si inseriscono nell'ambito delle attività della Missione Archeologica Italiana, diretta da Francesco D'Andria, che ringrazio per il continuo supporto. Nell'articolo sono citati, in corsivo, i nomi dei quaderni di scavo Carettoni-Fabbrini e degli appunti bibliografici (*Bloknot 1962*, *Appunti 1962*, *Giornale 1962*, etc.). Tale documentazione, trascritta e digitalizzata nella sua interezza, è pubblicata in Ismaelli c.s. insieme all'archivio fotografico.

[1] Petricioli 1983, pp. 47-49, 52-54, 111, 308-311; D'Andria 1986; Petricioli 1986, pp. 17-19, 22-25; Altekamp 2008.

[2] Per la figura di Doro Levi, v. *Biografie*, pp. 1013-1019; La Rosa 2009.

[3] Per la figura di Paolo Verzone, cfr. i contributi raccolti in Ronchetta 2005; Musso 2008. Per le recenti ricerche archeologiche a *Hierapolis*, v. D'Andria, Caggia 2007; D'Andria, Caggia, Ismaelli 2012; Scardozzi 2015; D'Andria, Caggia, Ismaelli 2016.

[4] Per i viaggiatori europei a *Hierapolis*, v. bibl. in Ismaelli 2009, p. 171, nota 1.

[5] Per le prime ricerche, v. Verzone 1958; Verzone 1962-63; Verzone 1963-64; Silvestrelli 2000, pp. 398-407.

[6] Le attività furono condotte tra il 17 ed il 30 agosto 1957, v. *Appunti Giuliano*; Verzone 1959, p. 4.

[7] Una sintesi sulla carriera di Carettoni, in Pietrangeli 1991; Bruni 2012, pp. 191-198; Tomei 2014, pp. 11-14.

[8] Casa di Livia, v. Carettoni 1953; Carettoni 1957; Casa Repubblicana, v. Carettoni 1956-57; *Basilica Aemilia*, v. Carettoni 1948; *Basilica Iulia*, v. Carettoni, Fabbrini 1961. Gli scavi alla casa di Augusto vennero pubblicati, solo in parte, in anni successivi, v. sintesi in Tomei 2014, pp. 20-21. Per le ricerche topografiche, v. soprattutto Carettoni *et alii* 1960.

[9] Carettoni 1961a.

[10] Carettoni 1961b; Carettoni 1963.

[11] Per il Santuario di Apollo, v. Semeraro 2007; Semeraro 2012; Semeraro 2014; Semeraro 2016; Ismaelli c.s.

[12] Una sintesi sulla carriera e la produzione scientifica di Fabbrini in Bruni 2012, pp. 304-306; Lissi Caronna 2015.

[13] Carettoni 1963-64.

[14] Il monumento è oggetto di un lavoro monografico, v. Ismaelli c.s.; presentazione preliminare in Ismaelli 2016.

[15] Sono di mano di Gianfilippo Carettoni le notazioni in *Bloknot 1962*; *Appunti 1962*; *Giornale 1962*; *Appunti 1964*; *Appunti 1965*. A Laura Fabbrini si devono *Giornale 1964*; *Bloknot 1965* e la parte relativa alla ceramica in *Giornale 1965*, dove le due mani si alternano anche nella descrizione dei lavori all'interno delle varie trincee. Per l'accuratezza nella stesura degli appunti, v. anche Tomei 2014, p. 18.

[16] *Relazioni*, a firma di Carettoni.

[17] *Appunti Asia*; *Appunti Hierapolis*; *Appunti architettura*; *Appunti ceramica*; *Appunti culti*; *Appunti iscrizioni*; *Appunti numismatica*; *Appunti scultura*; *Appunti ceramica*.

[18] Per una descrizione analitica dei contenuti si rimanda a Ismaelli c.s. A differenza delle fasi pionieristiche della fotografia archeologica (tra i tanti, v. Bull-Simonsen Einaudi 1979; Feyler 1987; Brinkmann 2001; Harder 2003; Alexandridis, Heilmeyer 2004; Lyons *et alii* 2005; Hoffmann 2008; Bohrer 2011; Nicolae 2016), gli sviluppi nel secondo dopoguerra restano ancora sostanzialmente inesplorati.

[19] Per la diffusione della fotografia archeologica e "les grandes fouilles" nell'ultimo terzo del XIX sec., v. Feyler 1987, pp. 1024-1026, 1033-1034; Collet 1996, pp. 326, 329; Alexandridis, Heilmeyer 2004, pp. 17-42; Lyons *et alii* 2005, p. 47.

[20] Come nota Collet 1996, p. 336 sugli sviluppi della fotografia archeologica nel secondo dopoguerra, "La multiplication des clichés déculpabilise l'archéologue de l'inévitable destruction qu'il commet (car il est conscient que, même bien faite, la fouille en sera une aux yeux de ses successeurs). Le matériel photographique lui donne ainsi la sensation qu'il pourra rattraper ses erreurs de terrain, qu'il comprendra après coup ce qui est resté flou le temps de la fouille.".

[21] Per il ruolo della fotografia nell'elaborazione di un discorso persuasivo da parte dell'archeologo, v. Shanks 1997.

[22] Per la campagna 1962, v. Verzone 1963-64, p. 377; Carettoni 1963-64, p. 411. Per la campagna 1963, cfr. Carettoni 1963-64, pp. 411-416; Verzone 1963-64, pp. 384-385. Per la campagna 1964, cfr. Carettoni 1963-64, pp. 416-423; Verzone 1963-64, pp. 388-389; Ismaelli c.s.

[23] La campagna si svolse dal 22 agosto al 16 settembre 1962; v. *Bloknot 1962*, pp. 1-20; *Giornale 1962*.

[24] La campagna si svolse dal 3 settembre al 5 ottobre 1963, v. *Bloknot 1962*, pp. 21-54.

[25] La campagna durò dal 27 agosto al 9 ottobre 1964, v. *Appunti 1964*; *Giornale 1964*.

[26] La campagna durò dal 18 agosto al 24 settembre 1965, v. *Appunti 1965*; *Bloknot 1965*; *Giornale 1965*.

[27] È stato possibile verificare, ad esempio, che le trincee A-B-C-D del 1964 e quelle omonime del 1965 corrispondono a contesti archeologici completamente diversi e che, in particolare, la trincea D del 1965 va localizzata al di fuori del Santuario di Apollo: essa corrisponde piuttosto ad un settore del *Ploutonion*, il santuario di *Hades* e Persefone visitato da Strabone, Cicerone, Apuleio e Cassio Dione, scoperto di recente da Francesco D'Andria, v. D'Andria 2013; Panarelli 2016. I manufatti scoperti da Carettoni e Fabbrini nella trincea D del 1965, soprattutto lucerne (Giannotta 2016), coppe a rilievo e statuette femminili (*Giornale 1965*, pp. 32, 36, 80, 83-85, 92-91, 94-96; *Bloknot 1965*, pp. 43, 45-49, 66, 72) trovano perfetta corrispondenza nei depositi del *Ploutonion* individuati nelle recenti campagne.

[28] Per la passione di Verzone per la fotografia, v. Musso 2008, pp. 84-86.

[29] Le foto di lavoro escludono in modo sistematico forme di autorappresentazione dei due scavatori, ben restituendo quel carattere riservato e lontano da forme di protagonismo che era loro proprio. Per il ruolo della fotografia archeologica come strumento autocelebrativo, ad es. Collet 1996, p. 327; Bohrer 2011, pp. 69-78; Hartnett 2011, pp. 250-254, 262. Nel caso degli scavi sul Palatino, la documentazione fotografica fu affidata a professionisti, v. Tomei 2014, p. 18, nota 3.

[30] Carettoni 1956-58.

[31] Tomei 2014, fig. 23, foto composita dell'ampia area della casa di Augusto nel 1955. Si tratta di una tecnica che è già ottocentesca, v. Lyons *et alii* 2005, p. 144, fig. 27 (panorama di Atene ricomposto da tre stampe su carta albuminata).

[32] Per il passaggio dalle immagini pittoresche a carattere etnologico a quelle fortemente astratte e rigidamente codificate nella seconda metà del XX sec., v. ad es. Feyler 1987, p. 1038 "Quelquefois on pratique une véritable mise en scène destinée à mettre en évidence des caractéristiques essentielles du sujet. On passe d'une photographie d'enregistrement à une «photographie démonstration»"; Collet 1996, p. 331. Per la fotografia archeologica come *mise-en-scène*, v. Shanks 1997, p. 83; Bohrer 2011, pp. 51-56 con riflessione sul ruolo dell'ordine compositivo e della misurabilità degli oggetti rappresentati.

[33] Lato nord: AM/VII, 5, 21. Lato est: *Bloknot 1962*, pp. 24-25, 34, 36-37; Neg.Ist.Arch. 24; AM/XII, 15, 34, 36; AM/XIV, 21, 23, 27; AM/XVI, 25, 30-31. Lato sud: *Bloknot 1962*, p. 36; AM/X, 37, 39; AM/XV, 33-34; AM/XXI, 29; AM/XXII, 16-17.

[34] Carettoni 1963-64, figg. 3, 15.

[35] Trincea A-1965 ad est del tempio, v. *Giornale 1965*, pp. 16, 20, 25, 29, 33, 45, 48, 50, 68, 66, 72; *Appunti architettura*, p. 65. Trincea D-1965, v. *Appunti 1965*, p. 9; *Giornale 1965*, pp. 23, 37, 39; AM/2, 3.

[36] Carettoni 1960, pp. 448-449.

[37] Carettoni 1960, p. 449, "Nelle e. a. si tende attualmente a rispettare, con opportuno discernimento, le trasformazioni subite da un edificio (ad esempio tempio trasformato in basilica paleocristiana) o da un quartiere urbano quando – caso frequente in ambiente greco-romano – l'utilizzazione ne sia continuata dopo il periodo classico; la eventuale rimozione degli elementi post-classici, da effettuarsi soltanto in casi eccezionali, deve essere preceduta da una completa documentazione".

[38] A nord della cella, v. *Bloknot 1962*, p. 43; *Giornale 1964*, pp. 7, 14-15, 31; *Appunti 1964*, pp. 12, 17; AM/XX, 14, 34-35; AM/XXII, 27; sul terrazzo mediano, v. *Bloknot 1962*, pp. 36, 38, 41-42; AM/XVI, 14, 37; a sud della cella, v. *Giornale 1964*, pp. 1, 3-4, 6, 12; AM/XIX, 9; AM/XX, 10, 17, 23. Ad est della cella, v. *Giornale 1965*, pp. 9, 11, 14, 16; AM/XXVII, 51, 57, 59, 61, 63, 73, 75, 77; AM/XXVIII, 25, 27; AM/XXIX, 41, 43; S.N.Inv. 1965, 1-2. Nel portico dorico a sud del ninfeo, v. *Giornale 1965*, p. 58; AM/XXVIII, 51. Queste stesse evidenze, come le lunghissime tubazioni in terracotta stese intorno al tempio tra V e VII secolo, vennero rispettate e mantenute, anche lasciando altissimi testimoni.

[39] Asportazione del pavimento, v. *Bloknot 1962*, p. 41.

[40] A nord della cella, v. *Bloknot 1962*, pp. 22, 41; AM/X, 25; a est della cella, v. *Giornale 1964*, pp. 25, 26, 28; AM/XXIV, 7, 28, 34; AM/XXVIII, 25. Portico dorico nord, v. *Giornale 1965*, pp. 54-55, 57. Portico dorico sud, v. *Giornale 1965*, p. 52. Portico dorico ovest, v. *Giornale 1965*, pp. 64-65, 69-70, 75-76; AM/XXIX, 5-7, 9, 11, 13, 15, 17, 23, 31.

[41] *Bloknot 1962*, pp. 26, 29-34, con elenchi dei materiali; *Giornale 1964*, p. 12; *Relazioni*, p. 9; AM/XII, 4-6, 13-14, 32-33, 37; AM/XVI, 12, 14-17, 19-21, 37; AM/XXII, 36, 39; AM/XXIV, 5, 6, 8-12; Neg.Ist.Arch. 22, 24, 26, 30, 46, 48. Un secondo deposito è segnalato nell'angolo sud-est del *temenos*, v. *Giornale 1965*, pp. 43-44; AM/XXVIII, 41, 43; AM/XXIX, 19, 37.

[42] *Bloknot 1962*, p. 49 "Tempio e sant. abband.ti nel V o dopo?".

[43] *Giornale 1964*, pp. 1, 10-11; cfr. adesso Semeraro 2007, pp. 177-178, 183, 191.

[44] *Relazioni*, p. 25. Negli appunti lo stesso studioso riflette sulla ricostruzione planimetrica del monumento, sulla attribuzione dei blocchi alle varie parti dell'alzato (*Bloknot 1962*, pp. 17-18; *Appunti 1964*, pp. 7-8, 23, 40), sulla cronologia delle sue diverse fasi, proponendo un inquadramento dell'edificio attuale alla prima metà del III sec. d.C. (*Bloknot 1962*, pp. 17-18), che ha trovato conferma nello studio recente, v. Ismaelli 2016 e Ismaelli c.s.

[45] *Appunti architettura*, pp. 1-29; *Appunti 1964*, pp. 19-23, 27-38.

[46] Carettoni 1960, p. 449 "Nei cantieri... l'ubicazione del reperto degno di nota viene riportata con i dati caratteristici su una scheda, cui verrà aggiunta la riproduzione fotografica dell'oggetto; lo schedario formato in tal modo – indipendentemente dal giornale di scavo che è il diario dell'attività giornaliera del cantiere – sarà di grande utilità per la relazione finale e per gli studi successivi".

[47] I rilievi effettuati in anni recenti, dopo la ripresa delle attività nel Santuario di Apollo sotto la responsabilità di Grazia Semeraro, hanno potuto registrare questa situazione già fortemente alterata (Semeraro 2007). In particolare, la prima significativa trasformazione si data alla fine della campagna 1964 (AM/XXIV, 35, 37), quando i blocchi furono sistemati alle spalle del Ninfeo e lungo i margini nord e sud delle trincee.

[48] *Giornale 1964*, p. 14. Una moneta di Onorio venne trovata sul pavimento del terrazzo inferiore a nord del podio, cioè sotto il crollo delle cornici dello stesso (*Appunti monete*, pp. 3-4).

[49] Per il ruolo della illuminazione nella fotografia archeologica, v. Langlotz 1979; Brinkmann 2001, pp. 407-409; molti esempi in Alexandridis, Heilmeyer 2004, spec. pp. 183-212.

[50] Ismaelli c.s.

[51] *Bloknot 1962*, pp. 12, 17, 42; *Relazioni*, pp. 1, 3; *Giornale 1962*, p. 17; AM/VI, 31-34; AM/VII, 20. Una analoga attenzione ai materiali architettonici è segnalata da Tomei 2014, pp. 299, 327 negli appunti sullo scavo del complesso augusteo sul Palatino.

[52] Pugliese Carratelli 1963-64.

[53] Fabbrini al lavoro sul materiale ceramico in AM/2, 0; per le statue ritrovate durante le campagne di scavo, v. Galli in Ismaelli c.s.

[54] Ceramica a rilievo, v. *Giornale 1964*, pp. 12-13, 35; lucerne, v. *Giornale 1964*, pp. 4, 6, 23, 25.

[55] Per la trincea A, v. *Giornale 1965*, pp. 100-120. Per la trincea D, v. *supra*, nota 27.

[56] *Progetto ceramica*, pp. 1-7. Si v. ora Semeraro 2003.

[57] Per le vasche di travertino, v. AM/XXX, 1-6; per la necropoli, v. Diap/1965, 36-38.

[58] Carettoni registra ad esempio il numero degli operai presenti sul cantiere e dei viaggi compiuti dal trattore per spostare le risulte di terra.

[59] *Appunti 1962*, pp. 9, 11-12 registra attrezzi da falegname e da fabbro, binari, cavi in acciaio, cassoni e pali della capra per il sollevamento dei blocchi. Per lo scavo italiano ad Aphrodisias, v. D'Andria 1986, pp. 104-107.

[60] *Altri appunti*, pp. 1-8. Per il rapporto tra la studiosa e Verzone, v. Usman Anabolu 2005.

[61] Conosciuta nel 1962, v. *Altri appunti*, pp. 9-10; *Giornale 1962*, p. 2.

[62] *Altri appunti*, p. 11; per gli scavi di Sebaste, v. Firatli 1970.

[63] AM/XXII, 32; AM/XXIX, 27, 29.

[64] *Appunti architettura*, p. 53; *Altri appunti*, p. 15; AM/XIV, 35.

[65] *Altri appunti*, p. 15; *Bloknot 1962*, pp. 12, 55.

[66] È così che al Museo di Pergamo (*Bloknot 1962*, p. 53; *Appunti 1965*, p. 17) e di Efeso (*Appunti 1965*, p. 15) Carettoni segnala somiglianze e differenze con le ceramiche scoperte a *Hierapolis*; confronti con i materiali ierapolitani sono individuati ad *Aphrodisias*, per il capitello ionico del Tempio B (*Appunti 1965*, p. 13), a Sagalassos, per i fregi parietali baccellati (*Appunti 1964*, p. 1) e ad Efeso per il fregio a racemi della fase severiana del Tempio (*Appunti 1965*, p. 14).

BIBLIOGRAFIA

Alexandridis A., Heilmeyer W.-D. 2004 – *Archäologie der Photographie, Bilder aus der Photothek der Antikensammlung Berlin*, Mainz am Rhein.

Altekamp S. 2008 – *"Angewandte Archäologie": Biagio Pace in Kleinasien*, in *Das grosse Spiel: Archäologie und Politik zur Zeit des Kolonialismus (1860-1940)*, Catalogo della Mostra (Ruhr Museum Essen, 11. Februar - 13. Juni 2010), a cura di C. Trümpler, Essen-Köln, pp. 430-435.

Biografie – Biografie e bibliografie degli Accademici lincei, Roma 1976.

Bohrer F.N. 2011 – *Photography and Archaeology*, London.

Brinkmann V. 2001 – *Die Fotografie in der Archäologie*, in *Posthumanistische klassische Archäologie. Historizität und Wissenschaftlichkeit von Interessen und Methode*, Kolloquium (Berlin, 19.-21. Februar 1999), a cura di S. Altekamp, M.R. Hofter e M. Krumme, München, pp. 403-411.

Bull-Simonsen Einaudi K. (a cura di) 1979 – *Fotografia archeologica 1865-1914*, Catalogo della Mostra (Accademia Americana a Roma, 5-26 febbraio 1979), Roma.
Carettoni G. 1948 – *Roma (Foro Romano). – Esplorazioni nella Basilica Emilia*, "Notizie degli Scavi di Antichità", serie 8, 2, pp. 111-128.
Carettoni G. 1953 – *Roma, Palatino. Saggi per uno studio topografico della casa di Livia (prima relazione)*, "Notizie degli Scavi di Antichità", serie 8, 7, pp. 126-147.
Carettoni G. 1956-57 – *Una nuova casa repubblicana sul Palatino*, "Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia", 29, pp. 51-62.
Carettoni G. 1956-58 – *Le gallerie ipogee del Foro Romano e i ludi gladiatori forensi*, "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", 76, pp. 23-44.
Carettoni G. 1957 – *Roma, Palatino. Saggi nell'interno della Casa di Livia (seconda relazione)*, "Notizie degli Scavi di Antichità", serie 8, 11, pp. 72-119.
Carettoni G. 1960 – *Esplorazione archeologica in ambiente greco-romano*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, III, Roma, pp. 448-450.
Carettoni G. 1961a – *Il fregio figurato della basilica Emilia*, "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", 10, pp. 5-78.
Carettoni G. 1961b – *Il Palatino nel medioevo*, "Studi romani", 9, pp. 508-518.
Carettoni G. 1963 – *Il Foro Romano nel medio evo e nel rinascimento*, "Studi Romani", 11, pp. 406-416.
Carettoni G. 1963-64 – *Scavo del tempio di Apollo a* Hierapolis *(rapporto preliminare)*, "Annuario della Scuola Archeologica di Atene", 41-42, pp. 411-433.
Carettoni G. 1967 – *Roma (Palatino). Scavo della zona a sud-ovest della casa di Livia. Prima relazione. La casa repubblicana*, "Notizie degli Scavi di Antichità", serie 8, 21, pp. 287-319.
Carettoni G., Colini A.M., Cozza L., Gatti G. (a cura di) 1960 – *La Pianta marmorea di Roma antica:* Forma Urbis Romae, Roma.
Carettoni G., Fabbrini L. 1961 – *Esplorazioni sotto la Basilica Giulia al Foro Romano*, "Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Rendiconti", 16, pp. 55-60.
Collet P. 1996 – *La photographie et l'archéologie. Des chemins inverses*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", 120, pp. 325-344.
D'Andria F. 1986 – *L'archeologia italiana in Anatolia*, in La Rosa 1986, pp. 93-106.
D'Andria F. 2013 – *Il Ploutonion a* Hierapolis *di Frigia*, "Istanbuler Mitteilungen", 63, pp. 157-217.
D'Andria F., Caggia M.P. (a cura di) 2007 – Hierapolis *di Frigia I. Le attività delle campagne di scavo e restauro 2000-2003*, Istanbul.
D'Andria F., Caggia M.P., Ismaelli T. (a cura di) 2012 – Hierapolis *di Frigia V. Le attività delle campagne di scavo e restauro 2004-2006*, Istanbul.
D'Andria F., Caggia M.P., Ismaelli T. (a cura di) 2016 – Hierapolis *di Frigia VIII. Le attività delle campagne di scavo e restauro 2007-2011*, Istanbul.
Feyler G. 1987 – *Contribution à l'histoire des origines de la photographie archéologique: 1839-1880*, "Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome. Antiquité", 99, pp. 1019-1047.
Firatli N. 1970 – *Uşak-Selçikler kazısı ve çevre araştırmaları 1966-1970*, "Türk Arkeoloji Dergisi", 19, 1, pp. 109-160.
Giannotta M.T. 2016 – *Lucerne votive dal Santuario di Apollo e dal Ploutonion: scavi 1963-1972*, in D'Andria, Caggia, Ismaelli 2016, pp. 355-380.
Harder M. 2003 – *Walter Hege und Herbert List. Griechische Tempelarchitektur in photographischer Inszenierung*, Berlin.
Hartnett J. 2011 – *Excavation photographs and the imagining of Pompeii's streets. Vittorio Spinazzola and the Via dell'Abbondanza*, in *Pompeii in the public imagination from its rediscovery to today*, a cura di S. Hales e J. Paul, Oxford, pp. 246-269.
Hoffmann C. (a cura di) 2008 – *Erinnerung. Frühe Photographien aus der Anfangszeit deutscher archäologischer Forschung in der Türkei*, Istanbul.
Ismaelli T. 2009 – *Architettura dorica a* Hierapolis *di Frigia*, Hierapolis *di Frigia III*, Istanbul.
Ismaelli T. 2016 – *Modelli, architetti e maestranze a* Hierapolis *di Frigia. Il caso del Tempio A nel Santuario di Apollo*, in *Archeologia classica e post-classica tra Italia e Mediterraneo, Scritti in ricordo di Maria Pia Rossignani*, a cura di S. Lusuardi Siena, C. Perassi, F. Sacchi e M. Sannazaro, Milano, pp. 477-486.
Ismaelli T. c.s. – *Il Tempio A del Santuario di Apollo,* Hierapolis *di Frigia X*, Istanbul.
Langlotz E. 1979 – *Über das Photographieren griechischer Skulpturen*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts", 94, pp. 1-17.
La Rosa V. (a cura di) 1986 – *L'archeologia italiana nel Mediterraneo fino alla seconda guerra mondiale*, Atti del convegno di studi (Catania, 4-5 novembre 1985), Catania.
La Rosa V. 2009 – *La direzione di Doro Levi*, "Annuario della Scuola Archeologica di Atene", 87, pp. 105-115.
Lissi Caronna E. 2015 – *Laura Fabbrini (1926-1914)*, "Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti", 86, pp. 573-580.
Lyons C.L., Papadopoulos J.K., Stewart L.S., Szegedy-Maszak A. (a cura di) 2005 – *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, Los Angeles.
Musso O. (a cura di) 2008 – *Umanità e ironia di Paolo Verzone, Tavola rettangolare n. 3*, Bagnasco di Montafia.
Nicolae C.I. 2016 – *Archaeology and photography: from field to archive*, "Caiete ARA, arhitectură, restaurare, arheologie", 7, pp. 227-238.
Panarelli P. 2016 – *Il cosiddetto "Santuario delle Sorgenti" (*Ploutonion*): le attività di scavo 2008-2011*, in D'Andria, Caggia, Ismaelli 2016, pp. 293-320.
Petricioli M. 1983 – *L'Italia in Asia Minore. Equilibrio mediterraneo e ambizioni imperialistiche alla vigilia della prima guerra mondiale*, Firenze.
Petricioli M. 1986 – *Le missioni archeologiche italiane nei Paesi del Mediterraneo: uno strumento alternativo di politica internazionale*, in La Rosa 1986, pp. 9-31.
Pietrangeli C. 1991 – *Gianfilippo Carettoni*, "Studi romani", 39, pp. 308-309.
Pugliese Carratelli G. 1963-64 – Χρησμοί *di Apollo* Kareios *e di Apollo* Klarios *a* Hierapolis *in Frigia*, "Annuario della Scuola Archeologica di Atene", 41-42, pp. 351-370.
Ronchetta D. (a cura di) 2005 – *Paolo Verzone 1902-1986. Tra storia dell'architettura, restauro, archeologia*, Torino.
Scardozzi G. (a cura di) 2015 – *Nuovo Atlante di* Hierapolis *di Frigia, Cartografia archeologica della città e delle necropoli,* Hierapolis *di Frigia VII*, Istanbul.

SEMERARO G. 2003 – Hiérapolis *de Phrygie. Les céramiques à relief hellénistiques et romaines*, in *Les céramiques en Anatolie aux époques hellénistique et romaine*, Actes de la Table Ronde (Istanbul, 22-24 mai 1996), Varia Anatolica, 15, a cura di C. ABADIE-REYNAL, Istanbul - Paris, pp. 83-89.
SEMERARO G. 2007 – *Ricerche archeologiche nel Santuario di Apollo (*Regio VII*) 2001-2003*, in D'ANDRIA, CAGGIA 2007, pp. 169-209.
SEMERARO G. 2012 – *Ricerche nel Santuario di Apollo*, in D'ANDRIA, CAGGIA, ISMAELLI 2012, pp. 293-324.
SEMERARO G. 2014 – *Archaeology of the cult in the sanctuary of Apollo in* Hierapolis, "Scienze dell'Antichità", 20, 2, pp. 11-29.
SEMERARO G. 2016 – *Ricerche nel Santuario di Apollo (2007-2011)*, in D'ANDRIA, CAGGIA, ISMAELLI 2016, pp. 191-222.
SHANKS M. 1997 – *Photography and archaeology*, in *The Cultural Life of Images: Visual Representation in Archaeology*, a cura di B.L. MOLYNEAUX, London, pp. 73-107.
SILVESTRELLI F. 2000 – *Bibliografia topografica di* Hierapolis *di Frigia*, in *Ricerche archeologiche nella valle del Lykos*, a cura di F. D'ANDRIA, F. SILVESTELLI, Galatina, pp. 375-471.
TOMEI M.A. 2014 – *Augusto sul Palatino. Gli scavi di Gianfilippo Carettoni, appunti inediti (1955-1984)*, Milano.
VERZONE P. 1958 – *Ausgrabungen von* Hierapolis *in Phrygien - Vorläufiger Bericht über die Resultate der ersten Expedition 1957*, "Türk Arkeoloji Dergisi", 8, 2, pp. 20-22.
VERZONE P. 1961 – *Relation de l'activité de la Mission Archéologique italienne de* Hierapolis *pour la campagne 1960*, "Türk Arkeoloji Dergisi", 11, 1, pp. 35-36.
VERZONE P. 1961-62 – *Le campagne 1960-1961 a* Hierapolis *di Frigia*, "Annuario della Scuola Archeologica di Atene", 39-40, pp. 633-647.
VERZONE P. 1963-64 – *Le campagne 1962-1964 a* Hierapolis *di Frigia*, "Annuario della Scuola Archeologica di Atene", 41-42, pp. 371-389.

Riassunto

Tra 1962 e 1965 Gianfilippo Carettoni e Laura Fabbrini, all'epoca Soprintendente ed Ispettore della Soprintendenza Archeologica di Roma IV, presero parte alle indagini archeologiche nel sito di *Hierapolis* di Frigia (Pamukkale, Denizli, Turchia), in una fase ancora pionieristica dei lavori della Missione Archeologica Italiana. Solo un breve resoconto fece conoscere i risultati preliminari delle indagini che avevano portato allo scavo in estensione del santuario poliadico dell'Apollo *Archegetes*.
La generosa possibilità, concessami da Laura Fabbrini, di studiare il materiale di archivio, costituito da centinaia di fotografie e diapositive, oltre che da accuratissimi appunti di scavo, consente di ricostruire, in modo dettagliato, le scoperte effettuate nell'importante contesto del Santuario di Apollo, di ripercorrere lo sviluppo dei lavori e di ricontestualizzare il rinvenimento di materiali architettonici, epigrafici e scultorei tra i più importanti restituiti dal sito. Lo studio delle immagini fotografiche e dei taccuini ha reso inoltre possibile definire strategie e metodi di quelle ricerche, offrendo un contributo inedito alla ricostruzione della personalità scientifica di Carettoni e Fabbrini, due figure di primo piano dell'archeologia italiana del Novecento.

Parole chiave: *Hierapolis* di Frigia; Turchia; Santuario di Apollo; architettura.

Abstract: The research by Gianfilippo Carettoni and Laura Fabbrini in *Hierapolis* of Phrygia through the photographic documentation

Between 1962 and 1965 Gianfilippo Carettoni and Laura Fabbrini, at that time *Soprintendente* and *Ispettore* at the *Soprintendenza Archeologica di Roma IV*, took part in the archaeological excavations of *Hierapolis* in Phrygia (Pamukkale, Denizli, Turkey), in a pioneering phase of the Italian Archaeological Mission. Only a short report described the results of the excavation campaigns carried out in the Sanctuary of Apollo *Archegetes*.
In recent years Laura Fabbrini generously offered me the opportunity of studying the private archive, containing hundreds of photographs and detailed excavation notebooks. An accurate analysis of these documents allowed to reconstruct the complete sequence of the excavation activities and to identify the original context of architectural blocks, epigraphies and sculptures. The study of photographs and notebooks emphasized the high quality of the archaeological methodology followed by Carettoni and Fabbrini, and offered an important contribution for outlining the scientific figures of these two important Italian archaeologists.

Keywords: *Hierapolis* of Phrygia; Turkey; Sanctuary of Apollo; architecture.

Tommaso Ismaelli _ CNR-IBAM Istituto per i Beni Archeologici e Monumentali, c/o Campus Universitario, prov.le Lecce-Monteroni, 73100 Lecce
t.ismaelli@ibam.cnr.it

LA MISSIONE DI PADRE ANTONIN JAUSSEN E PADRE RAPHAËL SAVIGNAC A PALMIRA (1914) NELLE IMMAGINI DELLA FOTOTECA DELL'ÉCOLE BIBLIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE FRANÇAISE DI GERUSALEMME

Paola *MIOR*

Padre Antonin Jaussen (1871-1962) e Padre Raphaël Savignac (1874-1951): un sodalizio lungo decenni

Il diciannovenne Antonin Jaussen arrivò all'École biblique et archéologique française di Gerusalemme nel 1890, al momento della sua fondazione, dove fu il primo ad essere formato per diventare professore (1896). Raphaël Savignac, di poco più giovane, lo raggiunse tre anni più tardi (fig. 1).

Entrambi i domenicani fin da subito si immersero nello studio delle lingue del Vicino Oriente, sia antiche sia moderne (ebraico, palmireno, siriaco, sabeo e arabo), il che permise loro di diventare, anche attraverso i numerosi viaggi condotti assieme, grandi conoscitori di quelle zone [1].

Una tra le esplorazioni più conosciute a cui parteciparono fu la prima crociera sul Mar Morto (dicembre 1908). I risultati della missione, ideata da Jaussen e a cui Savignac contribuì con un catalogo fotografico, furono successivamente pubblicati dal loro confratello Félix-Marie Abel [2].

Già l'anno precedente Jaussen e Savignac avevano compiuto la prima di una serie di spedizioni (1907, 1909, 1910) in quella che oggi è la parte nord-occidentale dell'Arabia Saudita (Heijaz). Questa spedizione, in collaborazione con l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres di Parigi, doveva documentare, per la prima volta, le civiltà nabatee e sabee attraverso uno studio archeologico, epigrafico, geografico e anche etnografico. Grazie alla grande conoscenza dei costumi dei beduini, del loro dialetto e al temperamento autoritario, che gli valse il soprannome di "Sheikh Antoun", Padre Jaussen diresse il gruppo con grande capacità. Fu così possibile raccogliere un gran numero di iscrizioni in diverse lingue e annotare numerose informazioni sulle diverse tribù che vivevano o transitavano in quelle regioni [3], nonché produrre più di 320 negativi su vetro e una dozzina di calchi epigrafici poi offerti all'Académie.

Fig. 1. A. Jaussen e R. Savignac, decorati con la "Légion d'Honneur", nel 1920 (https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/269/files/2013/07/Savignac-Jaussen-Legion-d-honneur.jpg).

L'interesse etnografico e linguistico di Padre Jaussen lo portò ad essere anche il primo studioso delle tribù beduine e cristiane del paese di Moab [4].

Al momento dello scoppio della I Guerra Mondiale (1914-1918) i due studiosi si trovavano in mezzo al deserto siriano, precisamente a Palmira, per una nuova missione epigrafica. Vennero espulsi dai Turchi poco dopo e Padre Jaussen trovò il modo di imbarcarsi in una nave da guerra inglese che lo portò a Port Said, dove, come agente dei servizi segreti francesi, ebbe il compito di tradurre dall'arabo le informazioni raccolte dai suoi amici beduini sulle retrovie dell'esercito turco. Nel 1916 riuscì a far sì che il governo francese gli inviasse Padre Savignac in supporto, il quale, tuttavia, poco dopo fu inviato in missione prima lungo la costa siriana, a Ruad, e poi su quella Araba, a Gedda, nel 1917, dove realizzò nuovamente una grande quantità di fotografie.

Dopo la conclusione del conflitto, Padre Jaussen si dedicò allo studio etnografico del più vicino distretto palestinese di Nablus, toccando anche temi spinosi per un religioso, quali la vita delle donne [5]. Agli inizi degli anni Trenta (1933) fu poi chiamato al Cairo come fondatore di una filiale dell'École per lo studio dell'Egitto antico che in seguito divenne l'Istitut Dominican d'Études Orientales (IDEO), specializzato nello studio dell'Islam.

Savignac, dopo la partenza del confratello divenne direttore della scuola e lo rimase fino al 1940.

La Missione a Palmira

L'Abate Jean-Baptiste Chabot, che aveva l'incarico presso l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres di editare la parte aramaica del *Corpus Inscriptionum Semiticarum* (*CIS*), aveva spinto l'École biblique de Saint-Étienne (o École biblique et archéologique française di Gerusalemme – EBAF) ad occuparsi delle iscrizioni provenienti da Palmira. Nella primavera del 1914, Padre Jaussen e Padre Savignac furono

incaricati della missione che lunedì 29 giugno partì da Gerusalemme alla volta di Damasco: qui furono necessari due giorni interi di sosta per organizzare il viaggio attraverso il deserto. Prima di lasciare la città, il venerdì 3 luglio, all'una e 10 di mattina, Jaussen e Savignac erano già stati informati dell'attentato di Sarajevo, ma non si aspettavano di certo che la situazione sarebbe degenerata così in fretta.

Dopo tre giorni di cammino e varie tappe intermedie (Duma, al-Qutayfah, Qastal, Nabk, al-Qaryatayn, Qasr al-Heir al-Gharbi, Ayn al-Beyda e al-Karasi), nelle quali prontamente i due studiosi registrarono e documentarono la presenza di resti archeologici, il convoglio giunse finalmente a destinazione nella tarda serata di lunedì 6 luglio.

Agli occhi dei due studiosi si presentano le numerose torri funerarare da una parte e dall'altra della stretta valle (Necropoli sud-ovest e Valle delle Tombe) che forma l'ingresso occidentale della città e in lontananza una cittadella di epoca araba: "Palmyre est à nos pieds, à l'extrémité ouest de cette plaine que nous dominons d'une cinquantaine de mètres" [6].

I risultati: il catalogo fotografico e le pubblicazioni

Secondo quanto rendicontato dall'Abate Chabot all'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres nel 1915, la missione dei due domenicani aveva dato degli ottimi risultati: dopo un soggiorno di appena un mese i due esploratori avevano raccolto più di 200 calchi di iscrizioni, alcune delle quali inedite, e realizzato centinaia di scatti fotografici. Tuttavia, proprio a causa dello scoppio della guerra, i due padri dovettero rientrare precipitosamente a Gerusalemme (8 agosto), per poi essere espulsi e dover quindi lasciare tutti i documenti riportati dal viaggio in balia di furti e distruzioni. Così, almeno, sarebbero andati i fatti secondo quanto dichiarato da Chabot nella sua relazione [7]. In realtà lo stesso Savignac rivelò, qualche anno più tardi, che "Il nous fut impossible de transmettre aussitôt ces documents à l'Académie. Nous les déposâmes en un lieu sûr où nous avons eu la chance de les retrouver intacts à la fin de la guerre" [8].

I risultati del viaggio e delle indagini condotte a Palmira, infatti, furono pubblicati nel II volume del *CIS* e in un articolo apparso sulla "Revue Biblique", firmato soltanto da Padre Savignac e corredato da un approfondimento epigrafico di Chabot su alcune delle iscrizioni palmirene inedite ritrovate durante la missione [9].

L'intera missione soggiornò a Palmira circa tre settimane durante le quali i due studiosi si impegnarono principalmente "à rechercher tous les textes signalés par nos devanciers, à les localiser, à vérifier les lectures proposées et à estamper de nouveau les inscriptions douteuses" [10].

Alcuni di questi testi non vennero studiati perché asportati o danneggiati, ma i due studiosi furono in grado di rilevare anche nuove iscrizioni, in special modo testi religiosi incisi su piccoli altari votivi recuperati all'interno di case private o nei cimiteri moderni e iscrizioni onorarie trovate principalmente su colonne o su mensole inserite nella Via Colonnata.

Fig. 2. Immagini satellitari del tempio di Bel a confronto, giugno-agosto/settembre 2015 (http://time.com/4018108/satellite-images-temple-destruction-palmyra/).

Fig. 3. Immagini satellitari della tomba di Elahbel a confronto giugno-agosto/settembre 2015 (http://dgam.gov.sy/index.php?d=314&id=1798; Syrian Arab Republic – Directorate General of Antiquities and Museums).

Per quanto riguarda i resti archeologici, particolare attenzione venne dedicata allo studio di alcune strutture funerarie, quali la tomba a ipogeo dei Tre Fratelli e la tomba a torre di Elahbel. Con il grande spirito scientifico che li contraddistinse sempre, i due studiosi si impegnarono a disegnare correttamente le piante di queste due strutture (le ricostruzioni precedenti, infatti, si erano dimostrate errate nei conteggi delle dimensioni) e a scattare numerose fotografie, perché consapevoli del deterioramento in atto.

Gli scatti fotografici andarono ad arricchire l'archivio dell'EBAF di Gerusalemme, dove sono tuttora conservati [11]. Recentemente sono stati oggetto di una catalogazione da parte del responsabile della fototeca, Padre Jean-Michel de Tarragon. Si tratta di 320 negativi su lastre di vetro, sia semplici sia stereoscopiche. Queste ultime consistono in coppie di fotografie raffiguranti lo stesso oggetto, ripreso simultaneamente con una macchina fotografica dotata di due obiettivi. Successivamente, l'immagine duplice, inserita in un stereoscopio, veniva vista dall'osservatore come una sola, con un effetto virtuale tridimensionale, in quanto la distanza interpupillare, 65 mm, rispettata sia nel posizionamento delle due fotografie che in quello delle due lenti prismatiche, consentiva alla vista umana di ricostruire mentalmente il processo ottico stereoscopico che le è naturale.

Importanza dell'archivio

Alla luce delle recenti vicende politiche e militari in Siria, le immagini della collezione Jaussen-Savignac presso l'EBAF, specialmente quelle relative a Palmira, rappresentano per noi dei documenti eccezionali: sono infatti divenute testimoni unici di monumenti archeologici recentemente distrutti, tra i quali il tempio di Bel (fig. 2), quello di Baalshamin, l'arco monumentale, la tomba a torre di Elahbel (fig. 3) e quella di Iamblichus. Per la tomba di Elahbel hanno addirittura una doppia valenza: documentano anche lo stato di conservazione del monumento prima dei restauri effettuati nel corso del ventesimo secolo.

Le lastre fotografiche hanno una valenza analoga anche per la ricostruzione di realtà paesaggistiche ed urbane ora scomparse. Per esempio, infatti, diverse fotografie dell'archivio ci mostrano la Palmira moderna così come appariva ai primi esploratori, ovvero con le abitazioni collocate all'interno del recinto del santuario di Bel, prima che negli anni Trenta del secolo scorso i Francesi spostassero la città moderna più a nord, fuori dalle mura antiche, dove si trova tutt'ora.

Oltre ad essere uno strumento indispensabile per la ricostruzione di opere perdute, le immagini di Jaussen e Savignac sono anche una fonte utile per una migliore comprensione, e quindi valorizzazione, di quelle ancora conservate, quali i dipinti della tomba a ipogeo dei Tre Fratelli e i tre altari di al-Karasi, a circa 20 km a sud-ovest di Palmira. In quest'ultimo caso le foto dell'archivio aiutano nell'analisi dell'iconografia dei tre altari confermando o meno una delle interpretazioni finora proposte dagli studiosi, mentre nell'articolo pubblicato da Savignac si rileva addirittura la presenza di un quarto altare non più documentato successivamente.

NOTE

[1] Sulla bibiografia dei due studiosi si vedano: Dussaud 1953; Chatelard, Tarawneh 1999; Tarragon 2004 e Pérennès 2012.

2 Abel 1911.
3 Jaussen, Savignac 1909-22.
4 Jaussen 1908.
5 Jaussen 1927.
6 Savignac 1920, p. 370.
7 Chabot 1915.
8 Savignac 1920, p. 373.
9 Chabot 1920.
10 Savignac 1920, p. 370.
11 Per una breve descrizione dell'archivio fotografico dell'istituto si veda: http://www.ebaf.edu/?page_id=2528&lang=fr.

BIBLIOGRAFIA

Abel F.M. 1911 – *Une croisière autour de la mer Morte*, Paris.
Chabot J.-B. 1915 – *Histoire des recherches épigraphiques à Palmyre au cours de deux derniers siècles*, "Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres", 59, p. 26.
Chabot J.-B. 1920 – *Mission épigraphique à Palmyre II,* "Revue Biblique", 29, pp. 374-382.
Dussaud R. 1953 – *Raphaël Savignac*, "Syria", 30, pp. 373-374.
Chatelard G., Tarawneh M. 1999 – *Antonin Jaussen: sciences sociales occidentales et patrimoine arabe*, Beyrouth.
Jaussen A., Savignac R. 1909-22 – *Mission archéologique en Arabie,* voll. I-V, Paris.
Jaussen A. 1908 – *Coutumes des Arabes au pays de Moab*, Paris.
Jaussen A. 1927 – *Coutumes palestiniennes. Naplouse et son district*, Paris.
Pérennès J.-J. 2012 – *Le père Antonin Jaussen, o.p. [1871-1962]: une passion pour l'Orient musulman*, Paris.
Savignac R. 1920 – *Mission épigraphique à Palmyre I*, "Revue Biblique", 29, pp. 359-373.
Tarragon J.-M. de 2004 – *Cheikh Antoun et son compagnon: deux dominicans de Jérusalem en expédition*, "Biblia", 32, pp. 40-43.

Riassunto

Nel 1914 i due padri domenicani Antonin Jaussen e Raphaël Savignac svolsero una missione a Palmira, nel mezzo della steppa siriana, per conto dell'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Oltre a raccogliere, come richiesto dall'istituto, tutta una serie di dati epigrafici e archeologici, i due studiosi realizzarono centinaia di fotografie ora raccolte presso la fototeca dell' École biblique et archéologique française di Gerusalemme. Si tratta di un archivio di straordinaria importanza perché rappresenta, alla luce dei recenti eventi storici, una testimonianza unica per la ricostruzione di realtà archeologiche e paesaggistiche ora scomparse.

Parole chiave: Antonin Jaussen; Raphaël Savignac; Palmira; 1914; archivio fotografico.

Abstract: The mission of Fathers Antonin Jaussen and Padre Raphaël Savignac to Palmyra (1914) in the images of photographic archive of the École biblique et archéologique française in Jerusalem

In 1914, the two Dominicans Fathers Antonin Jaussen e Raphaël Savignac carried out a mission in Palmyra, in the middle of the Syrian steppe, on behalf of the dell'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Besides collecting epigraphical and archaeological data, as requested by the institute, the two scholars took hundreds of photos now preserved at the photographic archive of the École biblique et archéologique française in Jerusalem. These images have an extraordinary important because they represent, in the light of recent historical events in the region, a unique source for reconstructing an archaeological and landscape environment now disappeared.

Keywords: Antonin Jaussen; Raphaël Savignac; Palmyra; 1914; photographic archive.

Paola Mior _ Università degli Studi di Udine
paolamior@gmail.com

LA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA DI UN TESORO MONETALE TARDO ELLENISTICO (LOCUS 120) E LA CRONOLOGIA DELL'INSEDIAMENTO DEL KHIRBET QUMRAN *

Bruno *CALLEGHER*

Dire anche solo qualche parola sul sito del Khirbet Qumran [KQ], sugli scavi ivi effettuati a più riprese nel corso di decenni, sulle vicine grotte dove furono scoperti alcuni tra i più importanti rotoli manoscritti dell'area definita genericamente "Mar Morto", sulle implicazioni per i possibili rapporti con gli Esseni o sulla prossimità di quelle fonti ai testi evangelici, è qui impossibile sia per l'incompetenza di chi scrive, sia per la vastità della bibliografia su ciascuno dei temi accennati. Mi limito a rilevare che alle interconnessioni tra rotoli manoscritti e archeologia del KQ fa ampiamente ricorso il volume di Stephen Hodge [1], una delle opere più diffuse in ambito italiano sull'argomento KQ/rotoli/Esseni. Nel suo studio l'autore assume i dati numismatici così come editi da Roland de Vaux (1903-1971) [RDV] [2], con la consapevolezza che l'impiego datante dei ritrovamenti monetali in contesti archeologici dovrebbe essere cauto perché "bisogna ricordare che le monete spesso rimangono in circolazione per qualche tempo dopo la loro emissione" [3]. In tale prospettiva egli riporta, per poi discuterla, l'opinione di Robert Eisenmann [4], secondo il quale, e proprio su base monetaria, il sito del KQ non sarebbe stato abbandonato tra il 68/69 (prima rivolta antiromana) bensì alla fine della rivolta di Bar Kokhba nel 136 [5]. I reperti monetali, dunque, assumono rilevante significato nello studio di Hodge, che accetta l'edito senza esperirne l'attendibilità. Egli ripropone, senza citarlo, lo schema sintetico/cronologico edito da RDV nei suoi primi rendiconti sulle campagne di scavo [6]. Ampio spazio è riservato anche al tesoro di epoca "erodiana e romana" di "561 monete d'argento tardo seleucidi, principalmente dalla città autonoma di Tiro, trovate in tre lotti nella "stanza del commercio" [7] (fig. 1). Al gruzzolo sarà dedicato questo saggio proprio in relazione alle potenzialità della fotografia storica quale fonte essenziale nell'esame di un sito, nel recuperare informazioni o nella discussione di qualche tema controverso, nel nostro caso la reale composizione del ripostiglio.

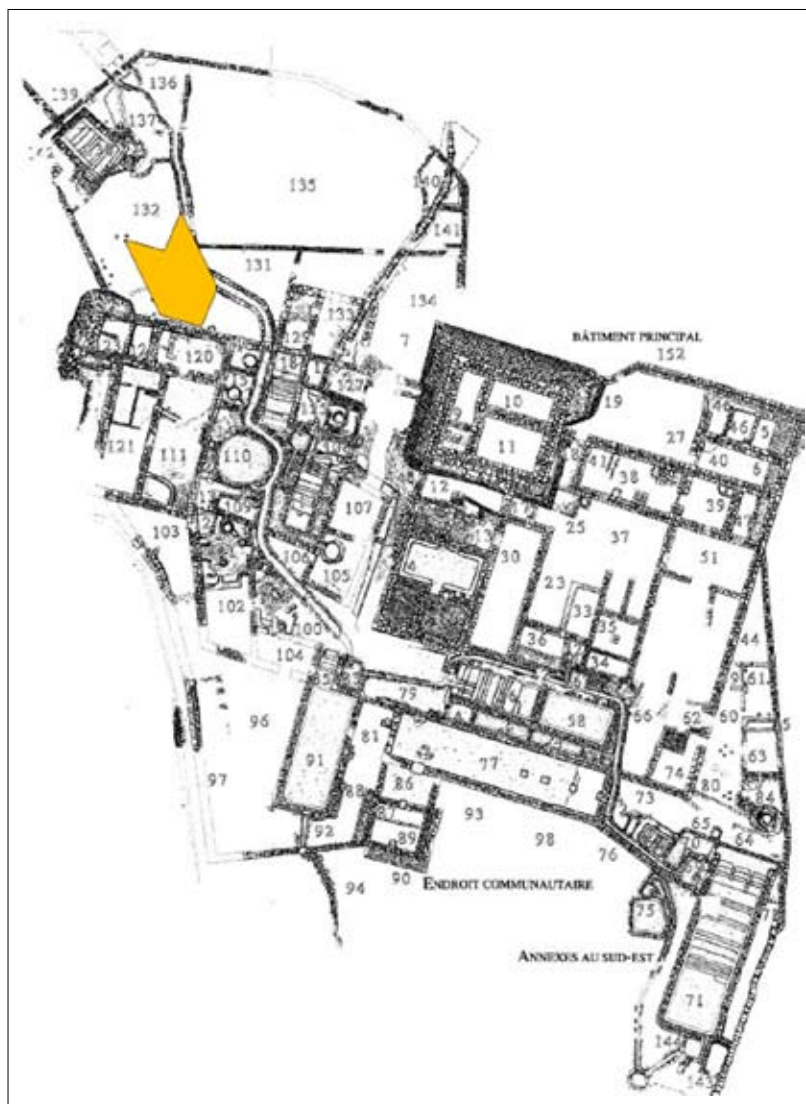



Fig. 1. Mappa del Khirbet Qumran con indicazione del *Locus* 120 (© EBAF).

Le monete di Khirbet Qumran dagli scavi de Vaux: un'introduzione

Nello stabilire una relazione tra la fotografia, i dati archivistici e le monete fisiche, va ricordato che RDV, archeologo dell'École Biblique et Archéologique Française [EBAF] [8] documentò quanto scavato nel sito non solo con i tradizionali metodi (diari e rilievi), ma anche con migliaia di foto (figg. 2-3), fin dalla partenza della "spedizione" per poi seguire passo passo, quasi una quotidiana cronaca fotografica, i metodi di scavo, la messa in evidenza di strutture in elevato o il ritrovamento di manufatti (vasellame, anfore, reperti di varia natura) [9]. Tuttavia, nonostante si possa affermare che per la metodologia allora seguita dagli archeologi gli scavi furono effettuati in modo accurato, una volta conclusi RDV abbandonò l'archeologia del KQ per passare ad altre ricerche, più connesse ai suoi interessi: l'archeologia del "calcolitico" (così definivano negli anni Cinquanta la fase di transizione verso la metallurgia del rame; il termine è ancor oggi utilizzato nella terminologia anglosassone) e l'esegesi di alcuni tra i testi più antichi del Vecchio Testamento. La sua bibliografia dimostra che l'argomento centrale delle sue ricerche filologico-archeologiche restò la storia del popolo ebraico concretizzatasi nell'*Histoire ancienne d'Israel* del 1966 (tradotta poi in varie lingue e con numerose riedizioni) [10]. Morì nel 1971 e i diari-resoconti o interpretazioni del sito ebbero una prima edizione soltanto nel 1994, a Gottinga, a cura di Jean-Baptiste Humbert, Alain Chambon, *Fouilles de Khirbet Qumrân et de 'Aïn Feshkha*, I [11]. Inoltre, solo quest'anno, dopo 60 anni, saranno pubblicati i diari, le mappe, ricostruita nei limiti del possibile la stratigrafia, verranno editi i materiali ceramici e gli "small finds" (piccoli reperti) [12].

Fig. 2. Roland de Vaux fotografo durante gli scavi (© EBAF).

Fig. 3. Roland de Vaux nello scavo del Khirbet Qumran (© EBAF).

In una simile dilatazione dei tempi e con il venir meno dei protagonisti degli scavi, le monete (ritrovamenti isolati e il ripostiglio d'argenti tardo ellenistici), ebbero sorte piuttosto infausta, con confusione ed equivoci piuttosto rilevanti. Circa i ritrovamenti isolati, ricordo soltanto che vari ne hanno scritto [13], ma tutti senza aver avuto in mano le monete per un esame diretto, anzi rassegnandosi alla vulgata secondo la quale esse erano scomparse [14], perdute, vendute, confuse fin dal tempo di Augustus Spijkerman (1920-1973) [AS] [15], il conservatore del Museo dello Studium Biblicum [SBF], che invece le aveva classificate e ovviamente anche ben conservate. Una buona parte di quei reperti numismatici, infatti, si trova là dove AS li aveva ricevuti, classificati e ordinati, allo Studium [SBF], e lì sono ancor oggi custoditi nel Monetiere. Tra questi ritrovamenti isolati ("single finds"), ad oggi risultano invece mancanti le monete prelevate da Robert Donceel nel 1989 [16]. Sono 210 esemplari. L'insieme dei ritrovamenti sparsi delle campagne di scavo di RDV è composto da ca. 680 monete, quindi Donceel ne prelevò ca. 1/3, con la motivazione che in quell'anno a Gerusalemme non esistevano bilance di precisione (*sic*!). Ciò è documentato, e perciò non discutibile, in una sua lettera autografa del 20 maggio 1989, successivamente controfirmata da Michele Piccirillo (1944-2008) [17] il 24 marzo 1992, a certificare ad un tempo il prelievo e la mai avvenuta restituzione [18]. Di Donceel "amateur" numismatico, i riferimenti alle monete dallo scavo KQ sono da ritenersi quanto meno bisognosi di un riscontro con le monete reali. Analoghe perplessità su un ponderoso saggio di altro autore, nel 2006 comparso nella più autorevole rivista di studi numismatici: redatto soltanto su una parte della documentazione edita e non su riscontri archivistici, manca dell'esame autoptico delle monete recuperate nei vari *loci* o livelli stratigrafici [19].

Resta il tesoro di 561 monete d'argento in gran parte tardo seleucidi [20]; ma anch'esso finì nel gorgo della mancata pubblicazione dei dati di scavo e soprattutto delle interpretazioni sulla funzione del sito e sulle relazioni tra sito e grotte dei manoscritti. Si tratta di una vicenda assai controversa, uno dei capitoli più ardui da districare perché largamente costruita su contributi solo in parte fondati su quanto emerse dalle indagini archeologiche [21]. E qualche fantasia è stata applicata anche a questo rilevante tesoro monetale, come si dirà di seguito, la cui reale composizione è oggi ri/definibile grazie alla possibilità di mettere in relazione i documenti d'archivio con la documentazione fotografica in parte inedita, probabilmente raccolta dallo stesso RDV.

Fotografia storica e ripostiglio tardo seleucide

L'ultimo contributo su questo ripostiglio, edito con un dichiarato intento di fare il punto sullo stesso ivi compresa la letteratura e la documentazione pregressa, è una monografia del 2007 [22]. Da questa, infatti, bisogna partire per dire parole spero conclusive e comunque fondate su dati di fatto, perché si metteranno in sequenza temporale alcuni dati dello scavo di RDV, la schedatura di Henri Seyrig (1895-1973) [HS] [23] le fotografie scattate al tempo del rinvenimento e conservate all'EBAF [24], quelle dello SBF opera di AS e una parte di quelle del Museo di Amman [25].

Come accennato, si ritiene imprescindibile iniziare dalla pubblicazione del 2007.

In essa l'autore asserisce che [26]:

- il 21 marzo 1955: "according a well-known story, three intact silver coin hoards were found in situ a Khirbet Qumran in Locus 120 in three separate ceramic vessels";
- due dei tre contenitori di ceramica, sono "types unknown to the ancient Palestinian ceramic corpus with non handles", mentre il terzo è del tipo proprio della ceramica prodotta nel sito;
- la loro consistenza era rispettivamente di 223, 185, 153 esemplari;
- nel maggio del 1955 HS aveva preparato un elenco delle monete, definito provvisorio (ma senza dire perché), tant'è che in seguito, pur riconoscendo che "H. Seyrig's list is the only source to the original composition of the hoard", ne prescinde asserendo essere "not accesible for this study";
- "In 1955 de Vaux had mixed the original contents of the three hoard, re-dividing them later again into three hoards with the same approximate sizes as originally found";
- "In the end, one lot was housed in Jerusalem (Hoard A = Sharabani 1980), while two others (Hoard B and C) ended up in the Jordan Archaeological Museum in Amman in the 1960s";
- "The 1980 report by M. Sharabani says that the published Jerusalem lot belong to Hoard A, while the rest of Hoard A or 13 Seleucid *tetradrachms* and 20 *didrachms* and six Roman *denarii* were transferred to Amman";
- "There are museum cards in the Jordan Archaeological Museum in Amman prepared for 296 of 354 coins, grouped in to 11 categories from A to K according to a coin type and chronology". Lönnqvist, inoltre, ipotizza: "I assume these would have been made by A. Spijkerman";
- "Most of the cards have a small black-and-white photograph of the obverse and reverse which permits identification of most of the coins with respective museum cards, as the cards themselves do not carry the museum number of the coins [*id est* il raggruppamento citato sopra, da A a K?] or any other means of identification".

Anche in questo caso si avanza un'ipotesi: che le fotografie siano state scattate dal compilatore delle schede archivistiche del Museo di Amman, ossia da Spijkerman anche se non detto in modo esplicito.

Tutte queste affermazioni, accompagnate dal paratesto della monografia, indicano come l'autore abbia avuto accesso agli archivi quanto meno del Jordan Archaeological Museum di Amman, dello SBF, dell'Israel Antiquities Authority. Dichiarati, poi, sono anche i contatti informativi con alcuni degli eredi scientifici di RDV: gli archeologi Jean-Baptiste Humbert e Christian Augé (1943-2016) [27]. Infatti, conosce l'esistenza del manoscritto/revisione di AS, ma soprattutto la complessa vicenda di questo tesoro come pure i vari interventi o contributi di quanti, in precedenza, si sono occupati dell'importante ripostiglio dal *Locus* 120 tanto da essere in grado di tracciarne un'accurata ricostruzione cronologica. Essa inizia con l'invio di 50 esemplari alla mostra sui manoscritti di Qumran tenutasi a Washington nel febbraio 1965. Di questi si è rinvenuta soltanto una fotografia del box espositivo (figg. 4-5), ma non una serie fotografica dettagliata di ogni singola moneta esposta. Dopo questo prestito internazionale iniziò lo smembramento delle due parti del gruzzolo conservate ad Amman perché, nonostante vi siano inconfutabili prove documentali che dagli USA esse ritornarono al Museo Archeologico della capitale giordana "in perfect condition June 16/1966" [28], nel 1967 esse risultavano depositate al Rockefeller Museum di Gerusalemme Est (allora Palestine Archaeological Museum in territorio hascemita) [29]. Come noto, in quello stesso anno, Gerusalemme Est coinvolta nella guerra dei "Sei giorni", rapidamente passò sotto l'autorità dello stato d'Israele. Oggi, infatti, quei 50 esemplari sono conservati presso l'Israel Antiquities Authority assieme a quelli editi da Marcia Sharabani [30]. Lönnqvist conosce la vicenda editoriale di quel primo studio, l'interessamento del linguista (studioso di aramaico) William Fulco, di un non meglio precisato numismatico [31], di Christian Augé [32], di Robert Donceel e di Pauline Donceel-Voûte [33]. Gli sono noti altresì i due prelievi dal tesoro: il primo per un dono di tre esemplari al presidente Richard Nixon (ora probabilmente alla Smithsonian Institution di Washington D.C.) [34] e il secondo di altri due esemplari per il Jordan University Museum di Amman. Nonostante tali ampi riferimenti, almeno dalla bibliografia citata nel suo libro, non sembra conoscere il catalogo di Aida S. Arif, *A Treasury of Classical and Islamic Coins. The Collection of Amman Museum* (London: A. Probsthain Oriental Bookseller & Publisher, 1986), pubblicazione certo approssimativa e in varie parti bisognosa di correzioni, ma decisiva per l'apparato fotografico. Possiamo dire che tra il 2005-2006 Lönnqvist ebbe l'opportunità di consultare gli archivi di Amman, dell'Israel Antiquities Authority e dello SBF [35].

Gli è che, molto probabilmente, si era concentrato su un antico passaggio di RDV: "Le contenu du trois vases est identique, a part quelques differences" (de Vaux, ovviamente, scriveva questo perché disponeva della "Seyrig's List") [36], e sulla successiva osservazione di Donceel dove si diceva che i due segmenti di Amman e di Gerusalemme "contained some suprises" [37]. Ovviamente de Vaux non dettagliò le diffe-

Fig. 4. Fotocopia di una foto (*non inveni* originale) dell'espositore delle monete alla mostra di Washington, febbraio 1965 (© EBAF. Archivio KQ).

Fig. 5. Particolare di fig. 4.

hoard with the same approximate sizes as original found". Convinto di quella inopinata divisione e della successiva ricostituzione fasulla, che come si vedrà appare quanto meno bisognosa di una verifica su base documentale al di là delle solite e facili vulgate a proposito del KQ, spesso "très agréables pour l'esprit", Lönnqvist accolse in modo apodittico la divisione dell'unico tesoro in tre segmenti [38], dando a ciascuno una propria autonomia: l'"hoard A" corrispondeva a quello rimasto a Gerusalemme e poi edito da Sharabani nella "Revue Biblique", mentre ad Amman erano pervenuti gli "hoards B and C". V'è di più: accolse la distribuzione topografica delle monete, così come le osservò rubricate e conservate con l'identificativo J 8110 nei cassetti del monetiere del Jordan Arcaheological Museum di Amman. Di fatto, scelse di prescindere (o forse non ne sospettava/non ne intuì l'esistenza) dai documenti fotografici di RDV e AS, dal volume fotografico di Arif, dall'archivio dell'EBAF e quindi dalla schedatura di HS e da quella successiva di AS.

La collazione tra documenti fotografici e manoscritti avrebbe quanto meno suggerito qualche cautela nell'affermazione cruciale della sua monografia e base per le successive conclusioni:

> "The components in the Amman hoards are: the Seleucid tetra - and didrachms (90), the Tyrian tertra - and didrachms (251) and the Roman denarii (12) and one nabatean silver coin".

Tale nuovo assunto derivava, come accennato, dall'aver accolto come incontrovertibile quanto rubricato (già fotografato nel volume di Arif) e conservato nei cassetti del monetiere di Amman, tanto da fornire "materiale numismatico" per un profondo sconvolgimento della cronologia dei tre tesori. Va altresì rilevato che il volume di Arif era ordinato per cassetti (e.g. *Case II Bronze Coins. Obv* 2 ove comparivano anche monete d'argento e di diverse provenienze: J 6016 [non perspicuo il riferimento a un sito archeologico] accanto a J 8110 sigla attribuita a Qumran. I "Qumran Silver Coins" [non *hoard*!] furono progressivamente fotografati cambiando i numeri accanto a ciascuna moneta, foto dopo foto: sono quindi numeri di tavole illustrative e non inventariali; le corrispondenze tra foto e testo si trovano tra p. 15 e p. 21. Si citano, poi, monete romane, sempre da J 8110 a p. 27 [39]. Le novità di Amman consistevano, dunque, nella presenza di solo quattro denari romani repubblicani, di alcuni denari coniati da Nerva, da Traiano, da

renze, mentre Donceel riteneva a ragione "intrusive coins" alcuni denari di Traiano finiti per errore tra le monete di Amman.

Come accennato, l'a. cercò di trovare le "differences" e spiegare le "some surprises".

L'analisi del tesoro del *Locus* 120 fu affrontata a partire dall'edito, da alcuni documenti d'archivio disponibili presso il Rockefeller Museum & l'Israel Antiquities Authority, ma soprattutto fidando sulla documentazione disponibile ad Amman ossia sulle 296 schede descrittive corredate da piccole fotografie in bianco/nero, assumendo come definitivo e non da sottoporre a qualche verifica il racconto tradizionale secondo cui, dopo aver mescolate tutte le monete del tesoro, RDV "re-dividing them later again into three

Marco Aurelio e Lucio Vero, da Settimio Severo e da Caracalla. Quest'ultimo nominale fissava una nuova cronologia: ca 210-220 d.C. S'aggiungeva, poi, una moneta d'argento nabatea (I-II secolo d.C.). Erano, in rapporto a tutte le controversie relative al sito... davvero novità esplosive, in grado di sconvolgere interpretazioni consolidate soprattutto con riflessi sul versante dei manoscritti e sul periodo di frequentazione del sito, compresa, quindi, la presenza di una comunità di Esseni.

Seyrig e Spijkerman avevano fissato la data di chiusura del deposito tra il 9/8 a.C. e l'1 a.C.- 1 d. C. Ora, però, sulla base dei denari romani imperiali individuati da Lönnqvist, tale data andava assolutamente modificata. Egli era convinto che le monete conservate nel monetiere di Amman corrispondessero senza alcun dubbio a quelle dello scavo e poi suddivise da RDV, e che eventuali manomissioni o aggiunte riguardassero soltanto le accennate dispersioni. Quali elementi l'avevano convinto essere in grado di sostenere una diversa composizione del ripostiglio monetale così da dedurre una nuova cronologia?

Ripercorriamo allora le vicende del rinvenimento di questo tesoro, grazie soprattutto alla fotografia e ai documenti d'archivio: la "Seyrig's List" (fig. 6), la revisione di Spijkerman (fig. 7), le fotografie di RDV dei lotti A & B del ripostiglio (foto 8), le fotografie di Spijkerman (figg. 9-10) e quelle del Museo di Amman (figg. 11-14).

Sono tutti documenti che riportano ai dati di fatto, così come li individuò RDV e come furono confermati dapprima da HS e in seguito da AS. Dapprima va escluso trattarsi di tre diversi tesori: si è invece in presenza di uno solo occultamento di monete d'argento, distribuito in tre punti diversi dello stesso *Locus* 120, allo stesso livello. La conferma è nella descrizione della stratigrafia "entre le sol contemporain du tremblement de terre et le sol de la réoccupation était caché un trésor de plus de 550 pièces d'argent du monnayage de Tyr" [cfr. *supra*, nota n. 9] e nella schedatura analitica preliminare di HS, non di un generico "amateur" numismatico. L'insigne studioso, salvaguardata la distinzione dei tre "lotti", li descrisse separatamente, consapevole però trattarsi di un gruzzolo unitario. Nei fogli riguardanti il segmento A, alla fine, si legge con piena evidenza che i denari rinvenuti erano sei, e soltanto sei, e per di più tutti romani repubblicani, peraltro identificati con il repertorio allora più aggiornato: Sydenham [40]. La loro presenza nel lotto A, poi, è confermata dalla fig. 15, ai cui estremi a destra e sinistra si notano con chiarezza i tipi del conio proprio dei denari romani repubblicani. Che al recupero di questi reperti fosse stata data particolare enfasi lo si intuisce dall'avere perfino una prova fotografica della setacciatura del terreno circostante per non perdere alcun dato (fig. 16), dai diari di scavo (fig. 17) e dalla cura nel redigere le

Fig. 6. Primo foglio della "Seyrig's List" (© EBAF).

Fig. 7. Foglio della revisione di Augustus Spijkerman (© SBF).

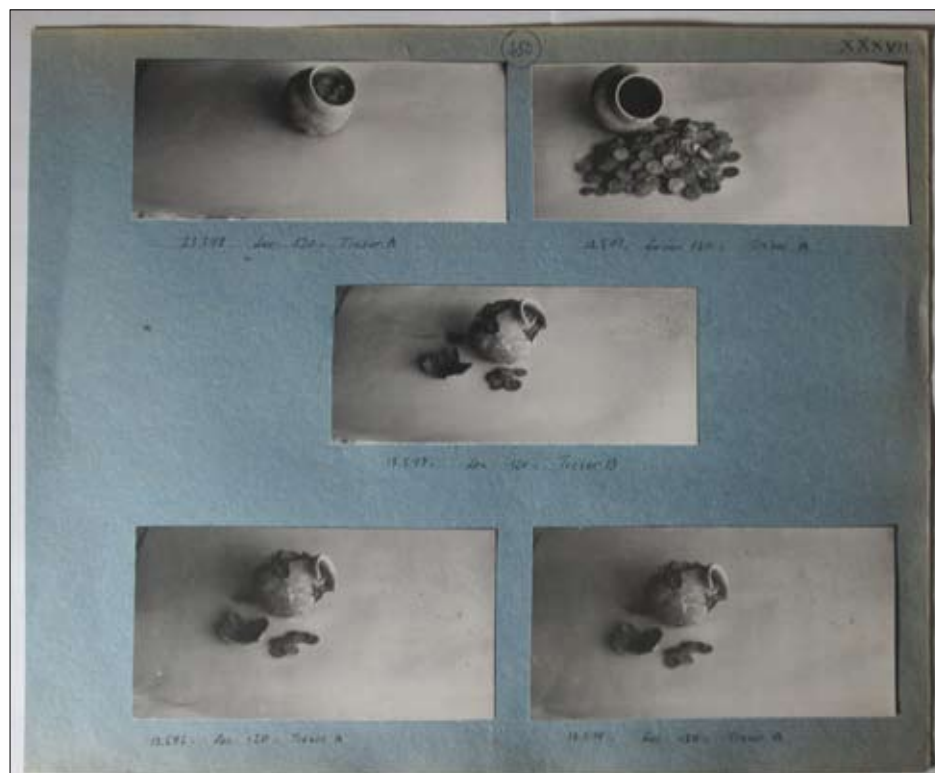
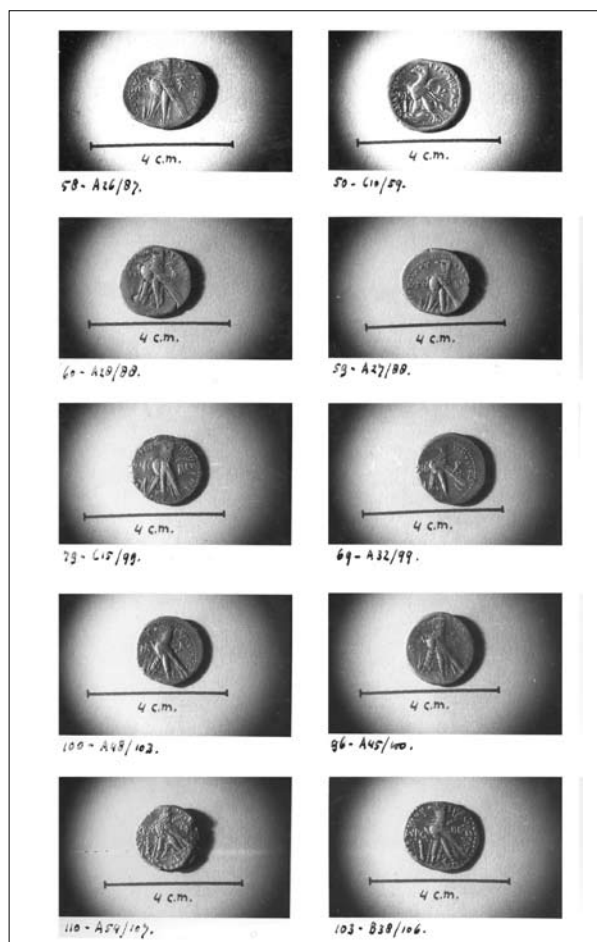
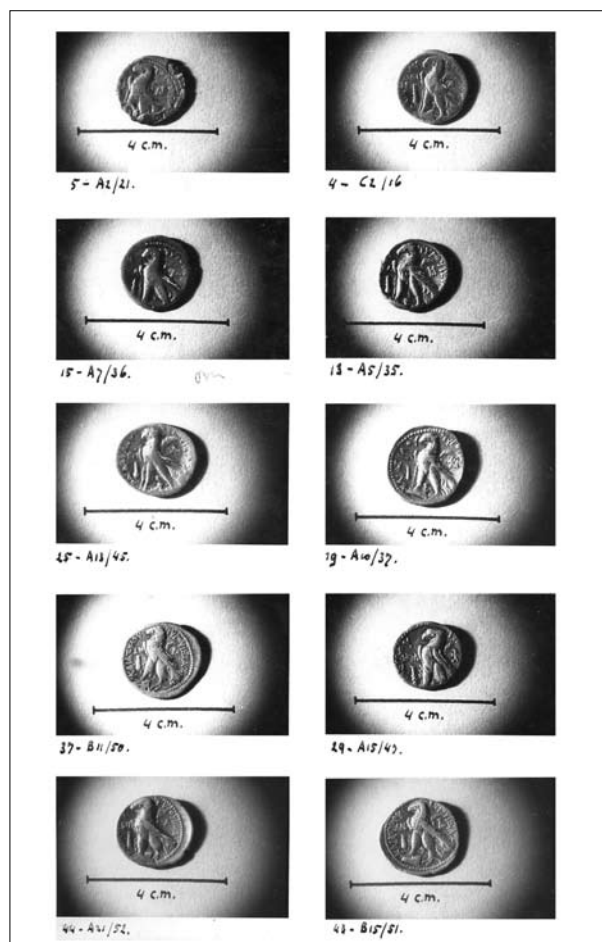



Fig. 8. Immagini dei “Lots A & B” del ripostiglio (*Locus* 120) (© EBAF).

Figg. 9-10. Fotografie delle monete del ripostiglio scattate da Augustus Spijkerman (© SBF).

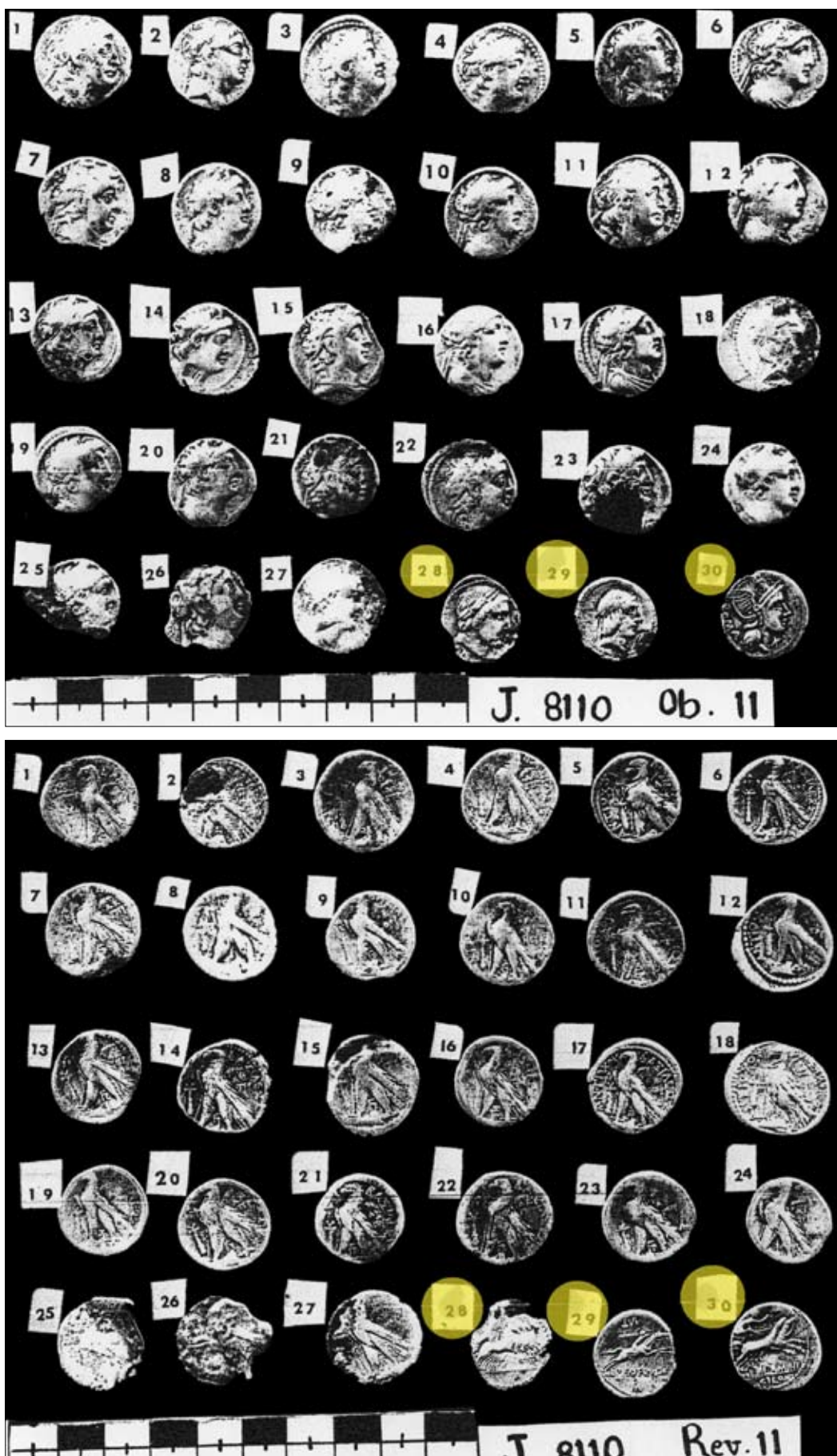
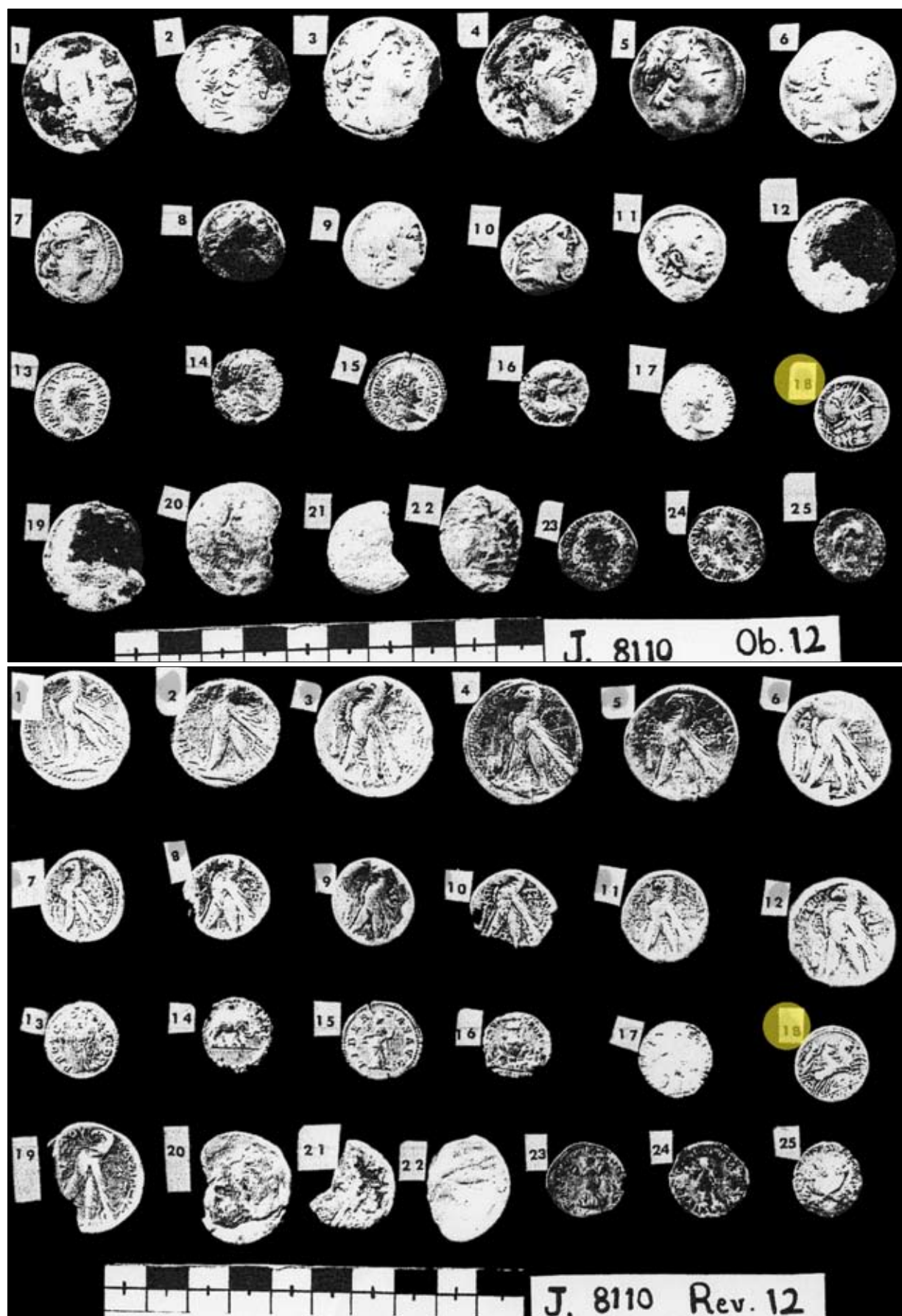
Figg. 11-12. Fotografie dal volume ARIF 1986, pp. 202-205: le monete nei cassetti del Jordan Archaeological Museum-Amman.

Figg. 13-14. Fotografie dal volume Arif 1986, pp. 202-205: le monete nei cassetti del Jordan Archaeological Museum-Amman.

Fig. 15. Dettagli del “Lot A” (© EBAF).

schede inventariali (scheda n. 2543 per il lotto A di 223 monete) [41].

Le precedenti osservazioni inducono a una prima conclusione: ad Amman fu inviato senz’altro il gruzzolo A. Con un corollario: che il lotto pubblicato da Sharabani e definito “hoard A” non è il vero “lotto” o “hoard A”.

Si osservino, poi, le foto 8 e 15. Non vi si deduce un intento di conservare informazioni sulla stratigrafia o del contesto delle monete così come erano emerse dallo scavo. I gruzzoli e relativi contenitori sono già stati isolati e deposti su un foglio azzurro, sistemati per una sorta di foto ricordo. Inoltre questo tipo di scatto riguardò solo i segmenti A & B e non il lotto o “hoard C”. Tale incompletezza non può essere spiegata con sciatteria o superficialità da parte di RDV o dei suoi collaboratori: troppo facile e troppo psicologico. Piuttosto, si può quanto meno ipotizzare che, dovendo inviare ad Amman una parte della documentazione di scavo, monete comprese, si sia voluto conservare all’EBAF un qualche riferimento sia pur generico, ossia le foto delle parti A&B. Va ricordato, inoltre, che dal maggio 1955 era disponibile il valido lavoro pre-catalogico di HS. Così per il terzo gruzzolo o “hoard C” e relativo contenitore non si ravvisò analoga urgenza: depositato al Rockefeller Museum di Gerusalemme Est-Palestine Archaeological Museum, sarebbe stato facilmente reperibile non fosse altro per l’esigua distanza tra l’EBAF e quell’Istituto, per non dire della stretta collaborazione tra gli archeologi delle due istituzioni. Si aggiungano, inoltre, almeno altri due dati. Secondo la “*Seyrig’s List*” il lotto C contava 153 monete, esattamente il numero edito da Sharabani nel 1980. Inoltre, a un controllo al momento ancora empirico risultano sorprendenti similitudini

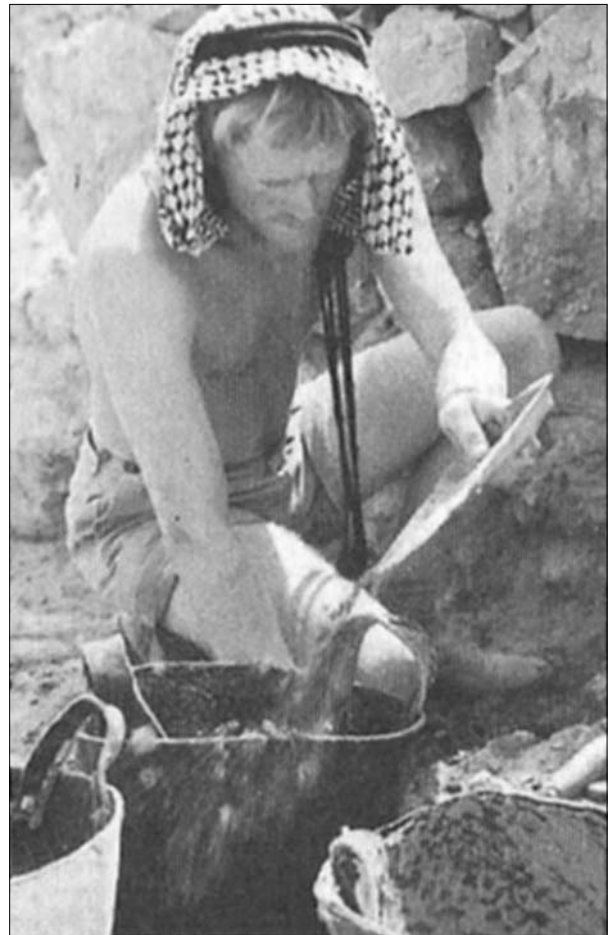



Fig. 16. Un volontario setaccia la terra nei pressi del rinvenimento del Tesoro tardo ellenistico (*Locus* 120): Courtesy of David Stacey in STACEY, DOUDNA 2013, p. 150.

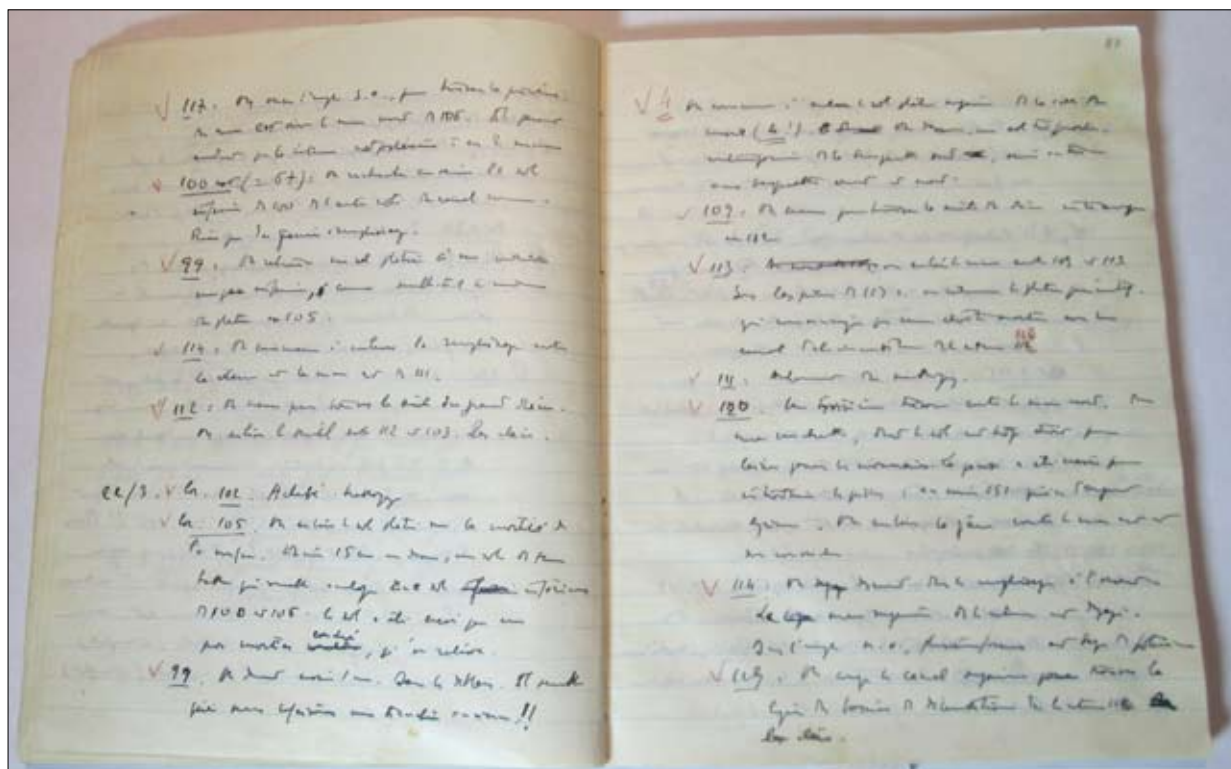



Fig. 17. Pagine dei diari di scavo di Roland de Vaux: a destra indicazione del "trésor" in *Locus* 120 (© EBAF).

tra quell'articolo e la classificazione di Seyrig. La prima afferisce alle scelte redazionali ed editoriali: si riproducono i monogrammi così come disegnati dallo studioso francese e si segue da vicino il suo schema classificatorio ordinato per colonne (lettere greche/monogrammi/lettere semite). Non meno rilevante, e forse perfino decisiva, la sostanziale coincidenza del numero di esemplari tipo per tipo, dei nominali, delle autorità emittenti e soprattutto delle correlazioni tra monogrammi e lettere semite.

Fotografie di denari romani repubblicani e/o imperiali

In sintesi, è assai arduo dimostrare che RDV avesse mescolato i tre gruzzoli per poi suddividerli. È molto verosimile, piuttosto, che i lotti "hoards A&B" siano stati inviati ad Amman e che il lotto "hoard C" sia stato trattenuto a Gerusalemme, dov'era di fatto nella giurisdizione dell'Autorità Archeologica della Giordania. Averlo definito lotto o "hoard A" fu probabilmente un errore che generò complicati tentativi di spiegare la discrepanza numerica tra le 223 monete attese (222 nella schedatura di Seyrig) e le 153 effettivamente conservate.

Verso il 1958 l'EBAF coinvolse AS nello studio complessivo dei rinvenimenti numismatici del KQ. Era uno studioso giovane, molto metodico, filologo di formazione. Alla ricerca di conoscere in modo diretto l'intero "dossier", e certo fidando sul precedente materiale messo a punto da HS, base del suo lavoro, chiese di esaminare almeno una parte delle monete già consegnate all'autorità giordana probabilmente tra il 1957 e il 1959. Che egli volesse mettere ordine nel disordine provocato da RDV è inferenza non dimostrabile perché quando s'impegnò nella revisione dell'inventario Seyrig, non aveva che una superficiale conoscenza di quel tesoro tardo ellenistico e di fatto nulla sapeva di preciso su quanto conservato ad Amman. Così, nel novembre del 1960, gli furono inviate

> "Mr. Adnan Hadidi the curator of Amman Govt. Museum
> 1. 87 (eighty-seven) half shekels of Tyre.
> 2. 17 (seventeen) Tetradrachms of Demetrius II.
> 3. 33 (thirtythree) Tetradrachms of Antiochus VII.
> 4. 53 (fifthythree) Seleucid didrachms.
> 5. 6 (six) Roman consular denarii" [42].

Rispetto all'intero conservato nella capitale giordana, gliene furono recapitate, però, soltanto 196. Non ci si può esimere dal rilevare come nella lettera di accompagnamento manchi ogni indizio sull'appartenenza delle varie monete al lotto A oppure B, a meno che questi dati fossero inseriti in qualche documento/scheda predisposta per ciascun esemplare, procedura oggi ovvia ma forse non così nel 1960 [43]. Per AS fu quindi impossibile ricostruire l'integrità dei tre segmenti per almeno due ragioni: gli mancavano 212 monete rimaste ad Amman e quelle pervenute quasi certamente non erano ricon-

ducibili al loro gruppo originale su base inventariale. Il tentativo fu esperito, ma in modo induttivo, a partire dall'inventario Seyrig e dalle sole monete disponibili nel 1960 a Gerusalemme. Vi sono quindi buoni motivi per ritenere che la confusione tra i lotti s'originò a questo punto, nello scambio immetodico tra Amman e AS. Infatti, la prima ipotesi di una responsabilità di RDV, sia pur senza menzione esplicita, si legge proprio nel giudizio che apre la sintesi della revisione del numismatico dello SBF: "Seyrig's provisional inventory would prove to be essential value as, unfortunately, the three hoards were not kept separate but mixed together and, moreover, divided before two Museum" [44]. Come AS potesse pensare a una ricomposizione quantitativa e puntuale dei tre insiemi, in assenza di più di 1/3 delle monete, appare poco spiegabile. Tuttavia egli aveva intuito che una classificazione priva di un nesso univoco tra moneta e sua descrizione sarebbe stata poco utile. Per ovviare a questo, procedere con efficacia e tentare di superare la diversa allocazione delle tre parti del gruzzolo, intuì sarebbero state risolutive le fotografie del dritto e del rovescio di ogni moneta, accompagnate da un indicatore della scala del diametro. Nello stesso tempo si presentava la ben nota difficoltà, nel 1960 certo ostica, di come eliminare almeno in parte le ombre lungo i margini dei tondelli monetali, derivanti dall'impiego di illuminazione artificiale. Per fronteggiarla progettò un tavolo fotografico speciale, una sorta di stativo a due piani, quello sottostante con luci appositamente collocate in varie direzioni, così da ottenere foto con forte contrasto delle tonalità del grigio e quasi scontornate perché realizzate attraverso un foro circolare posto sul primo piano dello stativo (fig 18). Procedette così, scattando molte foto. Le pellicole dei negativi sono probabilmente disperse o quanto meno ad oggi non sono state recuperate/individuate nel fondo AS dello SBF. Vi si conserva soltanto una parte delle stampe, peraltro dentro un contenitore sul quale lo stesso AS indicò il sito di pertinenza: *Qumran* (fig. 19). Esse hanno misure molto piccole, sono in bianco e nero e in tutte si deduce l'uso dell'artigianale stativo, ancor oggi conservato allo SBF. Tale caratteristica osservabile nelle piccole stampe potrebbe diventare un indicatore di grande rilievo. Si ricordi che nella sua ricostruzione Lönnqvist afferma che al museo di Amman si conservano 296 schede delle monete e che "most of the cards have a small black-and-white photograph of the obverse and reverse which permits identification of most of the coins with respective museum cards, as the cards themselves do not carry the museum number of the coins or any other means of identification" [45]. L'informazione ha importanza capitale. Una volta verificato che le foto conservate ad Amman hanno caratteristiche riconducibili al metodo di AS e il loro effettivo numero, se siano cioè soltanto 196 pari al numero delle monete spedite o se ve ne siano altre aggiuntive, si potrebbe ipotizzare che il numismatico dello SBF lavorò sia sulle monete conservate al Rockefeller Museum ("hoard C") sia su quelle ricevute da Amman pertinenti ai due altri gruppi ("hoards A & B") [46]. Proprio da questi dati si potrebbe avviare una ricomposizione dell'insieme su basi un po' affidabili.

Siamo nel 1960, e la parte del tesoro di Amman, almeno al momento dell'invio delle 196 monete ad AS, pare ancora integra al di là della possibile fusione dell'insieme A & B. AS, infatti, conferma l'inventario Seyrig, specialmente la presenza ad Amman e non a Gerusalemme di 6 denari romani repubblicani, dei quali però al momento non sono pervenute le piccole foto in bianco e nero, se mai AS le scattò.

Fig. 18. Stativo artigianale costruito da Augustus Spijkerman (© Rosario Pierri. SBF).

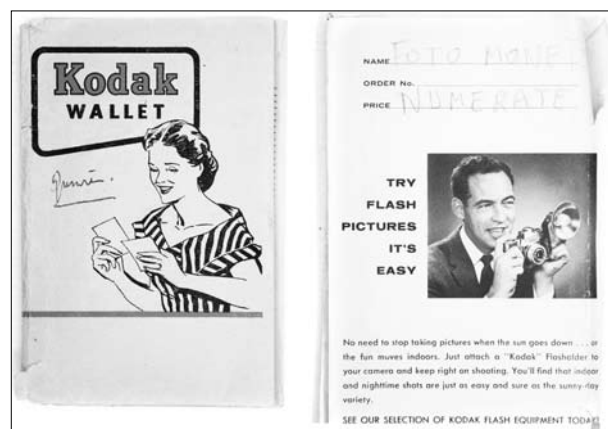



Fig. 19. Taccuino fotografico di Qumran, scatti di Augustus Spijkerman (© SBF).

LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE (LIMC) 1987?

MONNAIES DE QUMRÂN

Monnaies de Qumrân à Amman : — Inventaire !

En tout 351 (349 au Musée de la Citadelle, et 2 au Musée de l'Université)

Répartition approximative :

— Tyr 248 — 169 tétradrachmes — 79 didrachmes

— Antiochus VII 46 — 19 tétradrachmes — 27 didrachmes

— Démétrius II 45 — 23 tétradrachmes — 22 didrachmes

(sous réserve de modification de détail)

— argent romain 12 — 4 deniers républicains (2e et 1er s. av. J.-C.) — 8 deniers (et drachmes) impériaux : sans doute à exclure du trésor.

— Les monnaies de la Citadelle (349 en tout) sont groupées en 12 lots (d'importance inégale), dans des enveloppes : ces lots correspondent à 12 photos (le droit et le revers).

Le numéro d'inventaire commun est J 8110 (1 à 12).

Christian Augé

(numismate)

Adresse : 27, rue du Javelot (Tour Londres, appt. 29) 75645 Paris Cedex 13
tél. 583.04.53 (dom.)
345.50.??, poste 764 (bureau – Institut d'Art et d'Archéologie)

Fig. 20. Resoconto di Christian Augé, *ante* 1989 (© EBAF. Archivio KQ).

Sei anni dopo, nel 1966, furono inviate 50 monete, come già detto, a Washington, ma non fecero più ritorno alla loro sede giuridica. A partire da quella data nei cassetti del monetiere giordano scomparvero gli spazi vuoti ove dovevano essere posizionate le monete assenti. Di conseguenza, anche perché prive di numero di inventario, altre monete finirono per assestarsi nei cassetti e scomparvero gli elementi distintivi con il conseguente inserimento di monete estranee al tesoro del KQ. La confusione era divenuta completa.

Circa vent'anni dopo, probabilmente tra il 1984-1985 iniziò la campagna fotografica dell'intera collezione del Museo di Amman per il ricordato catalogo di Aida Arif. Le foto del quel libro confrontate con un documento redatto da Augé (fig. 20) dimostrano che la manomissione del gruppo di monete conservate ad Amman era di fatto avvenuta. Con sigla J 8110 furono fotografate molte monete, senza un numero progressivo di inventario (i nn. 352-409 citati da Lönnqvist quasi certamente non erano ancora stati attribuiti), bensì con numero progressivo foto per foto (figg. 11-14). Che nella numerazione del Museo di Amman tutte queste monete (tetradrammi etc.) fossero registrate con la sigla J 8110, dal n. 352 al n. 409 (elemento che come si vede manca nelle foto risalenti al 1984/85), gli permise di ipotizzare che ad Amman fossero finiti i due tesori/lotti B e C mentre il tesoro A sarebbe rimasto a Gerusalemme. Come dimostrato, invece, anche su base fotografica, nell'insieme "hoard A" c'erano denari, mentre nelle monete pubblicate come lotto/tesoro A dalla Sharabani comparivano soltanto tetradrammi/didrammi. Inoltre, a dimostrazione della bontà del suo assunto, ossia della presenza di denari imperiali di Traiano fino a Caracalla e di un argento nabateo, v'era la constatazione che nell'area della Palestina questi nominali erano ampiamente documentati, dato questo che rafforzava l'ipotesi per una cronologia "nuovissima" [47]. In sintesi: il tesoro di monete d'argento o parti dello stesso, sarebbero stati occultati nel corso del III secolo, elemento dal quale dedurre una frequentazione almeno fino a Caracalla: due secoli dopo rispetto a quanto comunemente accettato dagli archeologi e dai qumranisti.

Conclusioni

Oggi, recuperate le foto dei lotti "hoards A&B", i documenti di HS, di AS, i dati dall' Israel Museum e soprattutto le mediante il confronto con le foto di Arif 1986, possiamo ricostruire i dati salienti dell'insieme, soprattutto chiarire il nodo dei sei denari romani repubblicani ed espungere quelli imperiali.

Oltre alla foto che conferma essere ad Amman e non a Gerusalemme il lotto "hoard A", gli scatti editi in Arif propongono quattro dei sei denari repubblicani (figg. 11-14).

Corrispondono a:
- Sydenham 417 = J 8110 Ob.12/Rev.12 : nr. 18 = RRC 274/1
- Sydenham 661= J 8110 Ob.11/Rev.11 : nr. 29 = RRC 340/1
- Sydenham 540a = J 8110 Ob.11/Rev.11 : nr. 30 = RRC 302/1
- Sydenham 723 = J 8110 Ob.11/Rev.11 : nr. 28 = RRC 350A/2.

Gli altri due si trovano all'Israel Museum (fig. 21) e fanno parre del lotto delle 50 monete mandate negli USA nel 1966 [48]:

Corrispondono a:
- Sydenham 455 = RRC 233/1
- Sydenham 1181 = RRC 517/2

Fig. 21. https://www.google.it/search?q=silver+hoard+qumran+israel+antiquities+authority&espv=2&biw=916&bih=473&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwijse_-laDQAhUmKsAKHc99BA0Q_AUIBygC#imgrc=ZPwUzRX2ZlsCnM%3a (ancora disponibile on line in data 11 novembre 2016).

Sono tutti e solo i denari censiti dapprima da HS e in seguito confermati da AS. Nulla più, nulla meno.

Sarebbe stato, quindi, necessario un processo ricostruttivo diverso e forse più metodologicamente avvertito: non farsi condizionare dallo stato delle monete così come conservate al Museo di Amman nel 2005-2006, e neppure dover dire novità esplosive sul KQ. Sarebbe stato sufficiente ripartire dall'inizio, dai diari RDV, facendo interagire foto e documenti. Ma così non si sarebbe approdati al sensazionale. Lo studio avrebbe semplicemente confermato che Henri Seyrig e poi Augustus Spijkerman avevano fatto un buon lavoro, anzi, un ottimo lavoro per lo stato delle conoscenze della monetazione tardo seleucide all'altezza del 1955-1960; soprattutto sarebbe stata confermata la cronologia 9-8 a.C. - inizio I secolo, esattamente il crinale del nuovo millennio.

NOTE

* Ringrazio Jean-Baptiste Humbert (archeologo dell'EBAF) per avermi affidato lo studio dell'intero "dossier" numismatico del Khirbet Qumran (monete e archivio); Jean-Michel de Tarragone, ideatore dell'archivio fotografico digitale de L'École Biblique per l'accesso al fondo fotografico e l'autorizzazione allo studio di alcune fotografie; Eugenio Alliata, direttore del Museo dell'SBF per l'accesso all'archivio museale. Sono debitore a Vanja Macovaz della sistemazione del "dossier" fotografico che accompagna queste note.

1 Hodge 2001.

2 Tournay 1972; Briend 2002.

3 Hodge 2001, p. 132.

4 Nella traduzione di Hodge 2001, pp. 144-145: "Robert Eisenman".

5 Hodge 2001, pp. 44-45.

6 Hodge 2001, p. 136. Nella traduzione questi dati sono proposti senza alcun riferimento bibliografico. Essi sono desunti dagli elenchi cronologici/quantitativi editi in de Vaux 1953, p. 93, de Vaux 1954, p. 230 e de Vaux 1956, pp. 565-566. Si segnala, altresì, che non figura alcun rinvio bibliografico a de Vaux e ai successivi contributi archeologici dell'EBAF.

7 Hodge 2001, p. 136. È il Locus 120.

8 Cfr. http://www.ebaf.edu/.

9 L'archivio della missione archeologica (relazioni, reperti, rilievi, diari e fotografie) è conservato all'EBAF. L'efficacia della documentazione fotografica di RDV è ben desumibile in Wagemakers & Taylor 2011.

10 Sul rilievo di questa pubblicazione cfr. Laperrousaz 1977 e Hagedorn 2015, in particolare pp. 81-90.

11 Humbert, Chambon 1994.

12 Humbert, Chambon, Młynarczyk 2016.

13 Donceel 1992; Donceel, Donceel-Voûte 1994; Consdale 1997, in part. pp. 161-164; Leonard 1997; Lönnqvist, Lönnqvist 2006.

14 Donceel 1992; Donceel, Donceel-Voûte 1994. In proposito, una revisione su base archivistica è in Callegher 2015a.

15 Callegher 2015a: ivi bio-bibliografia sul personaggio.

16 In quel periodo Robert Donceel era incaricato dello studio degli scavi del KQ in collaborazione tra EBAF e Università di Lovanio (Belgio).

17 Bottini 2008; Bottini 2009; Bottini, Luca 2010.

18 Archivio EBAF, dossier Qumran: in calce alla lettera, così vergò: "Les monnaies ne sont jamais rentrées chez nous [SBF] Jérusalem 24.3[19]92".

19 Lönnqvist, Lönnqvist 2006.

20 Così ne diede notizia, dopo la classificazione di HS di cui si dirà in seguito, RDV, *Chronique Archéologique*, "Revue Biblique", 1956, pp. 73-74: "Une curieuse trouvaille a été faite dans une petite pièce du bâtiment secondaire: entre le sol contemporain du tremblement de terre et le sol de la réoccupation était caché un trésor de plus de 550 pièces d'argent du monnayage de Tyr, sauf quelques exceptions". Una descrizione più ampia è in de Vaux 1956, pp. 567-568.

21 Ciò dipese in parte dall'aver interconnesso il sito con i manoscritti e con la presenza di una comunità di Esseni. Tra le interpretazioni più discusse ed eclatanti vi fu senz'altro quella di John Allegro (1923-1988) con il suo *The Sacred Mushroom and the Cross: A Study of the Nature and Origins of Christianity Within the Fertility Cults of the Ancient Near East*, 1970 (*Il fungo sacro e la Croce:* cfr.: http://www.scribd.com/doc/201649484). La più aggiornata ed efficace ricostruzione dell'intero dossier KQ si legge in Fields 2009.

22 Lönnqvist 2007. Qualche perplessità dovette emergere perché l'autore è editore di sé stesso.

23 Callegher 2016.

24 De Tarragone 2001; de Tarragone 2002; http://www.ebaf.edu/?cat=10&lang=fr, link attraverso il quale prendere un primo contatto con la fototeca dell'EBAF. Le varie pagine on line ne illustrano la storia, il patrimonio, i fotografi salienti e, *inter alia*, le possibili connessioni con reperti o siti archeologici del Vicino Oriente.

25 Mi riferisco al dossier desumibile in Arif 1986. Non ho avuto modo di condurre un'indagine sull'archivio fotografico del Museo Archeologico di Amman, riscontro che resta un *desideratum*.

26 Le seguenti affermazioni sono desunte da Lönnqvist 2007, pp. 3-5.

27 Lönnqvist 2007, p. 2; per Christian Augé: http://www.ifporient.org/node/1831 (consultato il 3 novembre 2016).

28 Lettera di W. Van Beek del National Museum of Natural History - Smithsonian Institution di Washington D.C., dell'8 aprile 1988: Archivio EBAF. Dossier KQ.

29 Sulla travagliata vicenda di queste 50 monete d'argento, ampia documentazione archivistica si conserva all'EBAF. La citata lettera di W. Van Beek del National Museum of Natural History - Smithsonian Institution di Washington D.C., dell'8 aprile 1988, permette di stabilire che la pratica di restituzione era ancora aperta e soprattutto trasmette all'EBAF copia del dossier formatosi fino a quell'anno.

30 Sharabani 1980.

31 In via ipotetica, ma da verificare al Jordan Archaeological Museum di Amman, tale intervento potrebbe essere quello di Aida S. Arif, finalizzato alla pubblicazione del catalogo fotografico dei ripostigli lì conservati.

32 Lo studioso, di recente scomparso, fino al 2016 ebbe in carico dall'EBAF il dossier numismatico del KQ.

33 Donceel, Donceel-Voûte 1994. Sul loro coinvolgimento nel dossier numismatico KQ: Callegher 2015a; Callegher 2016.

34 In un primo tempo essi furono esposti alla Nixon Library in Yorba Linda, California e dovrebbero essere identificabili in tre ½ shekels: cfr. Giedroyc 1993.

35 Ne parlai di persona con Michele Piccirillo, ma la mia testimonianza, ora priva di possibile riscontro, sarebbe inattendibile se non si conservassero alcuni documenti presso l'Archivio SBF.

36 de Vaux 1956, p. 567.

37 Donceel 1992.

38 Al di là del fatto che già HS aveva stabilito trattarsi di un unico tesoro tanto da far ricorso alla parola "lot" per descriverli (cfr. Archivio EBAF, "dossier" Qumran, *Seyrig's List*), ai numismatici sono ben noti numerosissimi casi di occultamenti contemporanei di grandi quantità di monete, suddivise in più contenitori. Quali *exempla*, cito i tesori monetali di Suq el Kedim (Misurata-Libia: Garraffo 2015), di Čentur (Slovenia: Callegher 2015b), di Colonia (Germania: Päffgen 2010), di Nagytétény (Budapest: Callu 1981, p. 50, 1), ai quali aggiungere il recentissimo caso di Tomares-Sevilla,

con ben 19 anfore contenenti *folles* della tetrarchia occultate insieme: https://www.theguardian.com/science/2016/apr/29/massive-haul-ancient-roman-coins-unearthed-spain (consultato il 3 novembre 2016).

[39] Il lavoro fotografico e catalogico di fatto riproduceva quanto conservato nei cassetti, senza numero identificativo di ciascuna monete e con riferimenti ai siti e al tipo di rinvenimento anche questi senza alcun riscontro inventariale o bibliografico. In altri termini: mancò un metodo.

[40] Sydenham 1952.

[41] EBAF, "dossier" Qumran, *Seyrig's List* & schedario inventariale, per le monete probabilmente redatto o corretto da AS.

[42] Archivio SBF, Fondo Spijkerman, fasc. 8.

[43] Si osserva, altresì, che le monete non possedevano alcun numero di inventario.

[44] Archivio SBF, Fondo Spijkerman, *Kh. Qumran Hoards*.

[45] Lönnqvist 2007, p. 4.

[46] Non ho potuto condurre un esame diretto ad Amman, verifica però in programma nel corso di un prossimo soggiorno di studio a Gerusalemme.

[47] Sulla diffusione della moneta argentea tra I e III secolo in Siria e Palestina: cfr. Butcher 2004, *ad indicem* delle località; Butcher 2012.

[48] Ariel, Fontanille 2012, p. 34, tav. 2.

BIBLIOGRAFIA

Ariel D.T., Fontanille J.-P. 2012 – *The Coins of Herod: A Modern Analysis and Die Classification,* Leiden.

Arif A.S. 1986 – *A Treasury of Classical and Islamic Coins. The Collection of Amman Museum*, London.

Bottini G.C., Luca M. (a cura di) 2010 – *Michele Piccirillo francescano archeologo tra scienza e provvidenza*, Milano.

Bottini G.C. 2008 – *Michele Piccirillo (1944-2008) francescano della Terra Santa e archeologo*, "Liber Annuus", 58, pp. 479-500.

Bottini G.C. 2009 – *Ricordo di Michele Piccirillo*, "Notiziario Studium Biblicum Franciscanum; Anno Accademico 2008-2009", pp. 8-24.

Briend J. 2002 – *Vaux, Roland de (1903-1971)*, *TRE* 34, pp. 555-556.

Butcher K. 2004 – *Coinage in Roman Syria. Northern Syria, 64 BC-AD 253*, London.

Butcher K. 2012 – *The silver Coinage of Roman Arabia,* in *Judaea and Roma in Coins. 65 BCE - 135 CE*, a cura di D.M. Jacobson e N. Kokkinos, London, pp. 203-213.

Callegher B. 2015a – *Note su Augustus Spijkerman numismatico (1920-1973)*, "Liber Annuus", 64, pp. 614-647.

Callegher B. 2015b – *Un milione di denari sulla collina di Čentur*, in *Misurata (Libia)* 2015, pp. 141-161.

Callegher B. 2016 – *Henri Seyrig, Auguste Spijkerman et les institutions de recherches à Jérusalem*, "Syria". Supplement III, pp. 347-368.

Callu J.-P. 1981 – *Inventaires des trésors de bronze constantiniens (313-348)*, "Numismatique Romaine", 12, pp. 2-68.

Consdale L. 1997 – *Qumran and the Essenes*, Tübingen.

de Tarragone J.-M. 2001 – *L'archéologie et le développement de la photographie en Palestine*, in *De Bonaparte à Balfour, La France, l'Europe occidentale et la Palestine, 1799-1917*, a cura di D. Trimbur e R. Aaronsohn, Paris, pp. 407-418.

de Tarragone J.-M. 2002 – *Introduction. Le fonds photographique de l'École biblique de Jérusalem - Al-Quds al-Sharif : les noms de Jérusalem*, in *Al-Quds al-Sharif, patrimoine musulman de la Vieille Ville de Jérusalem. Photogaphies 1890-1925*, Catalogue de l'exposition organisée par l'Institut du Monde Arabe (Paris, 1er juillet au 4 août 2002), Paris, pp. 9-17.

de Vaux R. 1953 – *Fouilles au Khirbet Qumrân,* "Revue Biblique", 60, pp. 83-106.

de Vaux R. 1954 – *Fouilles au Khirbet Qumrân. Rapport préliminaire sur la deuxième campagne*, "Revue Biblique", 61, pp. 206-236.

de Vaux R. 1956 – *Fouilles au Khirbet Qumrân. Rapport préliminaire sur les 3e, 4e et 5e campagnes*, "Revue Biblique", 63, pp. 533-577.

de Vaux R. 1973 – *Archaeology and the Dead Sea Scroll*, Oxford.

de Vaux R. 1996 – *Die Ausgrabungen von Qumran und En Feschcha*, IA, *Die Grabungstagebücher*, Göttingen.

Donceel R., Donceel-Voûte P. 1994 - *The Archaeology of Khirbet Qumran*, "Annals of the New York Academy of Sciences", 722, pp. 1-38 (www.DOI: 10.1111/j.1749-6632.1994.tb30461.x).

Donceel R. 1992 – *Reprise des travaux de publication des fouilles au Khirbet Qumran*, "Revue Biblique", 99, pp. 557-573.

Fields W.W. 2009 – *The Dead Sea Scrolls. A Full History*, I, 1947-1960, Leiden - Boston.

Garraffo S. 2015 – *Il Tesoro monetale di Suq el Kedim (Misurata, Libia)*, in *Misurata (Libia)* 2015, pp. 41-75.

Giedroyc R. 1993 – *Ancient coins associated with the Dead Sea scroll from Phoenicia: three coins on display at Nixon Library in California*, "Coin World", 1752 (Nov.), p. 58.

Hagedorn A.C. 2015 – *Institution and Social Life in Ancient Israel: Sociological Aspects,* in *Hebrew Bible / Old Testament*. III: *From Modernism to Post-Modernism*. Part II, a cura di M. Sæbø e J. L. Ska, Göttingen, pp. 58-95.

Hirschfeld Y. 2004 – *Qumran in Context: Reassessing the Archaeological Evidence*, Peabody-MA.

Hodge S. 2001 – *I manoscritti del Mar Morto* (trad. italiana di *The Dead Sea Scrolls*, London 2001, a cura di Lucilla Rodinò), Roma.

Humbert J.-B., Chambon 1994 – *Fouilles de Khirbet Qumrân et de 'Aïn Feshkha*, I, Göttingen.

Humbert J.-B., Chambon A. 2016 – *L'archéologie de Qumrân*, Göttingen - Bristol-CT.

Humbert J.-B. 1994 – *Fouilles de Khirbet Qumran et de Ain Feshkha I: Album de photographies. Répertoire du fonds photographique. Synthèse des notes de chantier du père Roland de Vaux op*, Göttingen.

Humbert J.-B. 2009 – *Activités de l'École Archéologique Française de Jérusalem. L'archéologie de Qumrân. Le dossier numismatique*, "École Biblique et Archéologique Française de Jérusalem. Rapport d'Activités 2007-2008", pp. 48-57.

Humbert J.-B., Chambon A., Młynarczyk J. 2016 - *Khirbet Qumrân et 'Aïn Feshkha*. Vol. 3A: *L'archéologie de Qumrân*, NTOA.SA 5A, Göttingen.

Humbert J.-B., Chambon A., Pfann S. 2003 - *The Excavations of Khirbet Qumran and Ein Feshkha. Synthesis of Roland de Vaux's Field Notes*, Fribourg - Göttingen.

LAPERROUSAZ E.-M.1977 – *Compte Rendu. R. de Vaux. Histoire ancienne d'Israël 1-2*, "Revue de l'histoire des religions", 194, pp. 85-94.
LEONARD R. D. 1997 – *Numismatic Evidence for the Dating of Qumran* (Review Article), "The Qumran Chronicle", 7, 3-4, pp. 225-234.
LÖNNQVIST K., LÖNNQVIST M. 2006 – *The Numismatic Chronology of Qumran: Fact and Fiction*, "The Numismatic Chronicle", 166, pp. 121-165.
LÖNNQVIST K. 2007 – *The Report of the Amman Lots of the Qumran Silver Coin Hoards. New Chronological Aspects of the Silver Coin Hoard Evidence from Khirbet Qumran at the Dead Sea*, Amman.
MAGEN Y., PELEG Y. 2007 – *The Qumran Excavations 1993-2004. Preliminary Report*, Jérusalem.
MAGNESS J. 2000 – *A Reassessment of the Excavations of Qumran*, in *The Dead Sea Scroll: Fifty Years After Their Discovery, 1947-1997*, a cura di L. H. SCHIFFMAN, E. TOV, J.C. VANDERKAM e G. MARQUIS, Jérusalem, pp. 708-719.
MAGNESS J. 2002 – *The Archaeology of Qumran and the Dead Sea Scroll*, Grand Rapids-MI.
MAGNESS J. 2004 – *Debating Qumran Collected Essays in its Archaeology*, Leuven.
Misurata (Libia) 2015 – *Il tesoro di Misurata (Libia): produzione e circolazione monetaria nell'età di Costantino il Grande*, a cura di S. GARRAFFO e M. MAZZA, Roma-Catania.
PÄFFGEN B. (*et alii*) 2010 – *Der spätconstantinische Münzfund von St. Maria im Kapitol in Köln. Forschungsgeschichtliche, numismatische und archäologische Überlegungen aufgrund eines neu erschlossenen Teilbestands aus der Sammlung Richard Schlüter, Dortmund (Vorbesitz F.R. Mayer, Köln)*, "Kölner Jahrbuch", 43, pp. 531-577.
RRC – Crawford M., *Roman Republican Coinage*, I-II, London 1974.
SHARABANI M. 1980 – *Monnaies de Qumrân au Musée Rockefeller de Jérusalem*, "Revue Biblique", 87, pp. 274-284.
STACEY D., DOUDNA G. 2013 – *Qumran Revisited: A Reassessment of the Archaeology of the Site and its Texts*, British Archaeological Report, International series, 2520, Oxford.
SYDENHAM A. 1952 – *The Coinage of the Roman Republic*, London.
TOURNAY J. 1972 – *In memoriam Le Père Roland de Vaux*, "Revue Biblique", 79, pp. 4-6.
WAGEMAKERS B., TAYLOR J. E. 2011 – *New Photographs of the Qumran Excavations from 1954 and Interpretations of L.77 and L.86*, "Palestine Exploration Quarterly", 143, 2, pp. 134-156.

Riassunto

Quanti hanno studiato il tesoro tardoellenistico scoperto nel Locus 120 del Khirbet Qumran il 21 marzo 1955 non hanno mai preso in considerazione le fotografie del tempo degli scavi, dello studio di Augustus Spijkerman e del catalogo di Aida Arif 1986. Ora, però, alcune fotografie in bianco e nero di recente individuate negli archivi dell'École Archéologique et Biblique Française (EBAF) e dello Studium Biblicum Franciscanum (SBF) a Gerusalemme [scatti del 1955-1960] permettono – insieme alla documentazione archivistica – di confermare il luogo del rinvenimento, definire la composizione e soprattutto la cronologia di questo ripostiglio di tetradrammi/didrammi/shekels e denari romani repubblicani (561 monete d'argento).

Parole chiave: Khirbet Qumran; Khirbet Qumran: fotografie; Khirbet Qurmar: ritrovamenti monetali.

Abstract: The photographic documentation of a later Hellenistic numismatic treasure (Locus 120) and the history of the settlement of Khirbet Qumran

The researchers who studied the late Hellenistic hoard discovered in Locus 120 of Khirbet Qumran, March 21/1955, never examined the photographs of the time of the excavations, both the manuscript catalogue of Henri Seyrig and Augustus Spijkerman, and photographic book of Aida Arif 1986. Now, however, some black and white photographs dated 1955-1960 found on the archives of the École Biblique et Archéologique Française (EBAF) and the Studium Biblicum Franciscanum (SBF) allow to confirm the place of discovery and defining the composition and the chronology of the hoard of the tetradrachms / didrachms / shekels and Roman Republicans denarii.

Keywords: Khirbet Qumran; Khirbet Qumran: Photographs; Khirbet Qumran: Coin Finds & Coin Hoard.

Bruno Callegher _ Università degli Studi di Trieste - Dipartimento di Studi Umanistici
bcallegher@units.it

MEMORIE FOTOGRAFICHE DELLE SCOPERTE NUMISMATICHE CIRENAICHE

Michele *ASOLATI*

L'importanza dello studio dei documenti d'archivio e fotografici inerenti alle ricerche archeologiche svolte in passato a Cirene e in Cirenaica è stata di recente ribadita in seguito alle celebrazioni del centenario della prima missione archeologica italiana nella regione [1] e, per motivi purtroppo del tutto differenti, in relazione al furto del cosiddetto *Tesoro Archeologico della Libia* avvenuto nel febbraio del 2011 [2].

In questo scenario le indagini numismatiche nate dalla collaborazione con la Missione Archeologica Italiana dell'Università di Urbino, già diretta dal compianto Mario Luni, hanno condotto all'individuazione anche di varie foto presso l'Archivio Fotografico del Dipartimento per le Antichità di Cirene (DAC), le quali da un lato arricchiscono in maniera non banale il quadro dei rinvenimenti monetali d'epoca antica e medievale pertinenti alla regione nord-africana e dall'altro illuminano su alcune vicende che hanno caratterizzato la storia di Cirene e della Cirenaica tutta. Le quantità certamente considerevoli di monete che nel corso del tempo sono emerse dalle indagini archeologiche ivi condotte raramente, infatti, sono state considerate degne di essere documentate fotograficamente [3], se non nel caso in cui si trattasse di esemplari o ritrovamenti eccezionali, cosicché le rare foto di monete di fatto interessano categorie di una certa importanza, accresciuta dal fatto che spesso la sorte di questi reperti dopo il rinvenimento si è smarrita.

Figg. 1-4. 1. *Iason*, 331-322 a.C., statere, NAVILLE 1951, n. 26; 2. *Theu*(*pheides*), 331-322 a.C., litra, NAVILLE 1951, n. 49; 3. *Chairis*, 322-313 a.C., statere, NAVILLE 1951, n. 80; 4. *Polianthes*, 312-310 a.C., statere, NAVILLE 1951, n. 134.

Non c'è da stupirsi pertanto se una parte non irrilevante dei rinvenimenti di moneta aurea d'epoca greca è testimoniata solo da foto d'archivio: di fatto tre (figg. 1, 3-4) dei sei stateri, della cui provenienza locale si è certi, sono documentati in questo modo, così come una frazione aurea (fig. 2) [4]. In realtà, come si vede, non si tratta di numeri molto consistenti, ma, in un panorama in cui le scoperte di monete greche auree sono relativamente rare [5], anche pochi dati mutano significativamente la situazione. Considerazioni analoghe valgono anche per le monete islamiche, particolarmente per quelle delle fasi più alte. Recenti indagini hanno illustrato lo sviluppo della presenza della moneta islamica in cirenaica sulla base dei rinvenimenti documentati presso il medagliere del Museo Archeologico di Cirene [6] e, in particolare, per i secoli VII-VIII è stata sfruttata la documentazione fotografica d'archivio. Sebbene le immagini diffuse in seguito al furto di monete antiche e medievali perpetrato ai danni della Banca Commerciale di Bengasi nel 2011 [7] sembrino documentare una situazione più complessa (cfr. fig. 6), allo stato dei fatti il quadro definito in quell'occasione rimane attendibile, malgrado alcune recenti integrazioni [8], delle quali una si deve proprio all'immagine fotografica di un ulteriore dirham del 107 H/725-726 d.C. [9] (fig. 5).

Fig. 5. Omayyadi, Hisham ibn Abd al-Malik (H 105-126/AD 724-743), dirham, H 107/AD 725-726, zecca di Wasit, WALKER 1956, n. 554 e KLAT 2002, n. 700.

Tutte queste sono testimonianza dirette di singoli esemplari, ma nell'Archivio Fotografico del DAC non manca neppure l'istantanea del rinvenimento di un ripostiglio di bronzi tardo antichi [10] (fig. 7), la cui localizzazione si chiarisce solo grazie a pochi altri documenti [11], mentre dei dettagli sul contenuto nulla è dato sapere.

Fig. 6. Monete islamiche trafugate dalla Banca Commerciale di Bengasi nel febbraio 2011 (fonte v. nota 7).

Fig. 7. Foto del momento del rinvenimento di un gruzzolo di monete di bronzo tardo imperiali dall'area del Cesareo di Cirene 1935 (particolare).

D'altro canto, le foto d'archivio ci illuminano anche su vicende complesse che interessano aspetti numismatici, ma che hanno a che fare soprattutto con la storia delle fasi tardoantiche di Cirene e della Cirenaica. In questo contesto va innanzi tutto precisato come molta letteratura archeologica ritenga che queste due realtà, dopo un periodo relativamente florido, che abbraccia i primi secoli dell'età imperiale, siano andate incontro a una decadenza, aggravata da un evento sismico di cui restano tracce evidenti nei crolli degli edifici in tutta la regione e che si fa tendenzialmente coincidere con il terremoto del 21 luglio del 365 d.C. [12]. Purtroppo le attività archeologiche che sono state condotte dagli Italiani a partire dal 1913 e anche da altre missioni internazionali nel secondo dopoguerra hanno privilegiato nei contesti urbani l'indagine e la ricostruzione di edifici monumentali sacri e civili [13], con un approccio certamente non stratigrafico che ha di fatto eliminato pressoché ovunque le stratigrafie più recenti, peraltro spesso già gravemente intaccate dall'attività agricola: questo ha comportato, per esempio, che le testimonianze monetali riferibili alle fasi successive al 365 d.C., che pure sussistono [14], quasi mai possono essere d'aiuto nell'indagine archeologica.

L'analisi delle foto d'archivio ha tuttavia consentito di individuare alcune aree nella stessa Cirene risparmiate da tali attività poiché su di esse insisteva il terrapieno della Decauville impiegata per sterrare l'area archeologica (figg. 8a, 9). Una di queste è da porsi nella fascia meridionale del Quartiere Centrale, a sud del Teatro 3. Lo scavo recente, che ha permesso di individuare il Tempio di Cibele, ha indagato pertanto anche gli strati di crollo dell'edificio (fig. 8b), con il conseguente rinvenimento di circa 15 monete di metà-seconda metà del IV secolo [15]. La più tarda

Fig. 8. a. Foto aerea degli anni '30 del Novecento raffigurante a sinistra il Ginnasio ellenistico/*Caesareum* e la Basilica, entro i quali sono ancora visibili in situ le case tardo-antiche, poi smantellate; immediatamente al di sotto, il Teatro 2/*Odeion*; a destra (i.e. a sud) il Teatro 3, nonché il Tempio di Cibele e la "Casa del Ripostiglio", entrambi coperti dai binari della decauville; b. foto aerea dell'area del Teatro 3 di Cirene (2009): a destra, dislocati l'uno di seguito all'altro, il Tempio di Cibele e la "Casa del Ripostiglio" in corso di scavo (sono visibili le tracce della massicciata della Decauville).

Fig. 9. Foto aerea degli anni '30 del Novecento raffigurante le aree archeologiche del Ginnasio ellenistico/Caesareum, del Quartiere centrale e del'Agorà di Cirene: a sinistra (i.e. a sud) del *Cesareum* si distingue il Teatro 3, nei cui pressi è visibile la massicciata della Decauville che ricopre le strutture del Tempio di Cibele e della "Casa del Ripostiglio"; ancora più a sud, la zona di scarico della Decauville.

di queste è un AE2 di Valentiniano II databile al 378-383 d.C. [16] e permette di datare il crollo agli ultimi due decenni del secolo e dunque di collocare in questa fase l'evento sismico che ha coinvolto Cirene e la Cirenaica. Tale eventualità, già altrimenti ventilata su altre basi [17], trova peraltro il conforto di quanto emerso dallo scavo della Tomba C di Ain Hofra [18].

Se la prospettiva sulla distruzione sismica di Cirene muta in termini cronologici, vanno forse riconsiderate anche le conseguenze che il terremoto può avere avuto alla luce di un gruzzolo di monete d'oro e gioielleria di straordinaria importanza, la cui pertinenza al territorio cirenaico è recentemente emersa in modo inequivocabile grazie ad alcuni scatti fotografici (figg. 10-11), rimasti inediti dal 1968 [19] e recuperati solo nel 2009. L'irreperibilità di questa documentazione, e chiaramente anche dei reperti raffigurati, aveva fatto quasi perdere la nozione del ritrovamento presso Sidi bu Zeid (Barce) e anche della rispondenza di questi materiali ad altri simili apparsi sul mercato antiquario internazionale dal 1970 e in parte confluiti in alcuni dei più importanti musei internazionali [20].

Il recupero innanzi tutto degli scatti fotografici, oltre a confermare in modo eclatante la breve notizia del rinvenimento apparsa nel 1968 [21], ha dato l'avvio a una ricerca che si è conclusa con l'analisi autoptica dei reperti fotografati e quindi con la ricostruzione della vicenda che ha connotato il rinvenimento e la dispersione di buona parte delle monete oltre che di numerosi altri manufatti aurei, tra i quali si contano cinque pendagli con medaglione centrale e altri elementi di una collana di grande pregio, che con i quattro pendagli rappresentati sulle foto facevano parte di un gioiello di straordinaria dimensione e pregio (cfr. possibile ricostruzione in fig. 13).

Tuttavia, l'acquisizione più significativa è data dalla ricostruzione ideale della situazione iniziale del gruzzolo di provenienza, costituito da 430 solidi, da una collana aurea con nove pendagli e otto distanziatori a colonna corinzia, da un bracciale aureo con pietre dure e, infine da alcuni elementi di un'altra collana aurea con perle e pietre dure. Si tratta di uno dei più imponenti tesori della tarda antichità nel Mediterraneo, contenente uno dei più sontuosi capolavori della storia della gioielleria d'epoca imperiale, in origine del peso di 2,5/3 libbre romane e della lunghezza di circa cm 90: la datazione dell'interramento va fissata attorno al 390 d.C. e potrebbe coincidere con la data del terremoto di cui sopra, anche se nulla è dato sapere sule circostanze del nascondimento. Scavi condotti presumibilmente in seguito alla scoperta di parte del gruzzolo hanno individuato probabilmente la parte produttiva di una villa fortificata

Fig. 10. Foto dei pendenti aurei con medaglione centrale e dei tre distanziatori a forma di colonna corinzia rinvenuti nel 1968 a Sidi bu Zeid, presso Barce, e ancora conservati in Cirenaica (2010).

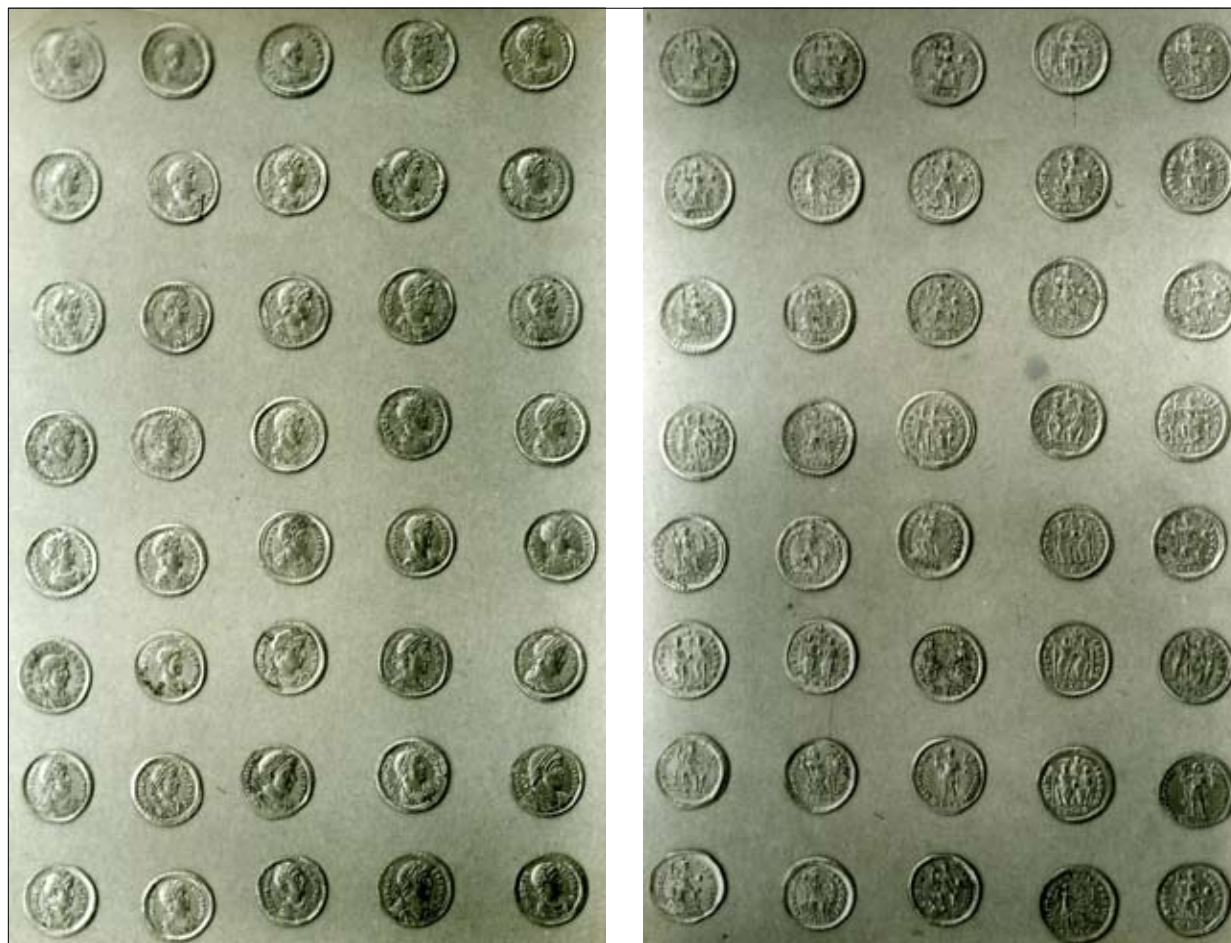



Fig. 11. Foto dei 40 solidi rinvenuti nel 1968 a Sidi bu Zeid, presso Barce, e ancora conservati in Cirenaica (2010).

tardo antica, dedicata alla produzione di olio o vino: purtroppo anche di quello scavo non sopravvive che una serie di scatti fotografici [22] (cfr. fig. 12).

La ricostruzione del ripostiglio e del possibile contesto di provenienza gettano nuova luce sulla Cirenaica tardo antica a prescindere dal momento in cui va collocato il sisma, con l'attestazione di un livello di ricchezza piuttosto considerevole. Contestualmente, con lo spostamento in basso della datazione di questo evento, la nutrita presenza di gruzzoli di IV secolo inoltrato in un'area circoscritta di Cirene (Agorà/Cesareo/Quartiere centrale) [23], dove in questo periodo plausibilmente s'installano attività artigianali [24], più che essere sintomo di degrado va spiegata nel contesto di una evidente dinamicità economica che male si concilia con il quadro depresso prospettato nelle fasi tardo antiche per Cirene e tutta la regione cui diede il nome. Tali ricchezza e dinamicità furono forse in grado di contrastare i danni derivanti dal terremoto della fine del IV secolo e dalle successive invasioni degli *Austuriani* e dei *Mazikes* d'inizio V [25] e potrebbero essere almeno in parte lo specchio delle profonde ristrutturazioni dei centri urbani cirenaici, e prima di tutto di Cirene

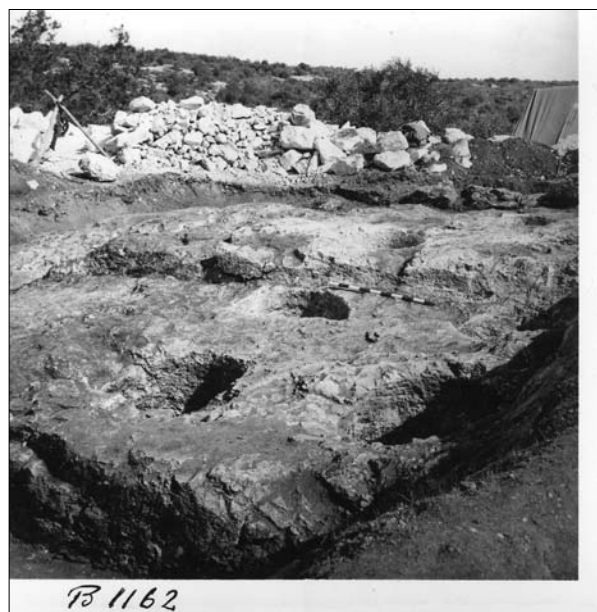



Fig. 12. Foto del 1968 relativa all'area indagata archeologicamente in seguito al rinvenimento dei pendenti aurei e dei solidi presso Sidi bu Zeid (Barce).

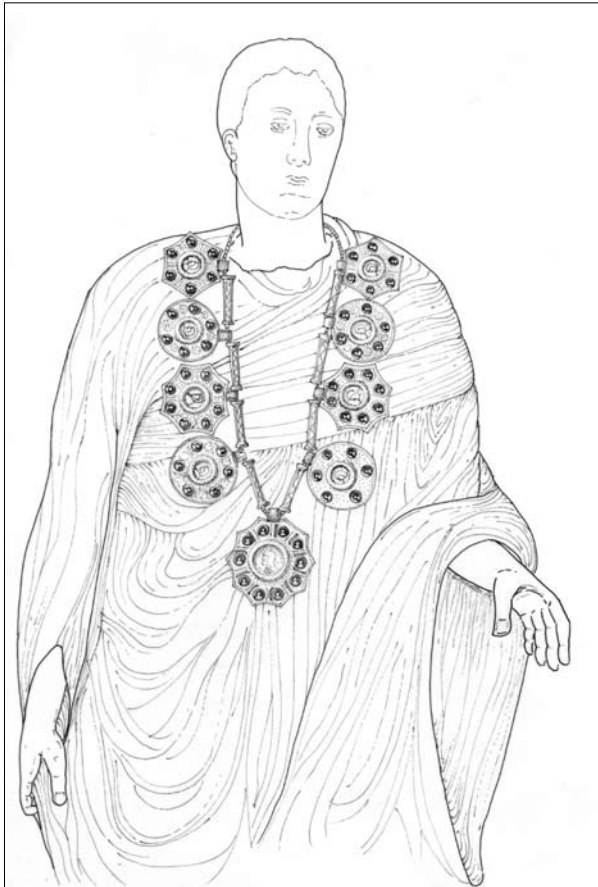



Fig. 13. Ricostruzione ipotetica della collana che faceva parte del ripostiglio di Sidi bu Zeid, rapportata ad una figura maschile di circa cm 170 di altezza; il pendente centrale, due di quelli rotondi e uno di quelli ottagonali, oltre a tre distanziatori a forma di colonna corinzia, sono conservati in Cirenaica (2010), mentre i rimanenti cinque pendenti e due altri distanziatori simili sono conservati presso il British Museum di Londra, il Museo del Louvre a Parigi, la Dumbarton Oaks Collection di Wasinghton (un pendente rotondo e uno esagonale) e il Cleveland Art Museum (disegno di Silvia Tinazzo).

stessa, durante le fasi tardo antiche e protobizantine [26] in un quadro di evidenti trasformazioni che interessarono in particolare gli spazi pubblici durante gli ultimi secoli dell'età imperiale in buona parte del Mediterraneo [27].

NOTE

[1] Si vedano i contributi di M. Luni, C. Sillani, I. M. Bartolini, A. Santoni, L. Invernizzi, O. Mei, L. Cariddi, E. Lanari, S. Forti, M. Gasparini, B. Attya, A. Abdussaid, F. Mohammed, A. Mzeni presentati in Luni 2014, volume che propone gli interventi del *XII Convegno di Archeologia Cirenaica* su *Cirene riscoperta: un secolo di scavi*.

[2] Si vedano in particolare Ensoli 2012; Ensoli 2013; Ensoli 2014; Asolati 2016a.

[3] Si consideri la scarsa attenzione dedicata alla moneta dagli archeologi italiani che operarono in Cirenaica emersa in recenti contributi: Gorini 2014; Asolati 2014a, pp. 62-69; Asolati 2016b.

[4] Per i due stateri figg. 1 e 3 cfr. Archivio Fotografico DAC, nn. 1979-1980=F1011-1012: "CIRENE, Medagliere. Recto di due stateri d'oro con Zeus seduto" e "Verso di... con quadriga"; per la frazione aurea Archivio Fotografico DAC, nn. 7808-7810=F3616-3618: "CIRENE, Monetina aurea trovata dall'11.1.39 Zona Agorà R. e V." (fig. 2); per lo statere in fig. 4 v. Archivio fotografico Asolati.

[5] Asolati 2008, part. pp. 166; Asolati 2016a, testo corrispondente alle note 34-37: per gli altri stateri cfr. Tabella 5 e nota 36.

[6] Asolati 2010b.

[7] Cfr. "Il Fatto Storico. Quotidiano di Storia e Archeologia", 9 novembre 2011 (on line). Tuttavia non è possibile conoscere allo stato dei fatti la provenienza delle monete illustrate nella foto. La presenza di argenti almoadi, di cui non si conosce testimonianza finora in Cirenaica, mentre sono piuttosto frequenti in Tripolitania dove se ne conservano centinaia di esemplari presso il Museo Archeologico di Tripoli (dato inedito, verifica personale presso l'esposizione del Museo), rende per lo meno dubbia la pertinenza cirenaica di quei pezzi o di parte di essi.

[8] Cfr. soprattutto Bauden 2016.

[9] La foto è tratta dal sito web dei Carabinieri, Comando Tutela dei Beni Culturali, al link "Reperti archeologici trafugati dalla Libia – Il Tesoro di Bengasi" dove sono inserite le immagini d'archivio di alcuni dei reperti rubato probabilmente rubati dalla Banca Commerciale di Bengasi. Per la classificazione di ringrazia Frédéric Bauden: cfr. anche Bauden c.s., Table 3. In questo stesso contributo (nota 21) si dà notizia anche di un altro falso anonimo omayyade, finora inedito.

[10] Archivio Fotografico DAC, inv. n. 5973 = F 2739, 1.7.35.

[11] Asolati 2014b, p. 316. Cfr. anche *infra*, nota 23.

[12] Per un inquadramento della questione e la bibliografia di base circa il terremoto e l'eventualità che abbia colpito la Cirenaica rinviamo a Asolati 2010a, p. 308, nota 10 e Asolati 2012, p. 263, nota 150.

[13] In questo senso cfr. Gorini 2014 e Asolati c.s.b., entrambi con bibliografia precedente. A titolo esemplificativo ricordiamo come nel 1952 Giacomo Caputo, a proposito degli scavi di Cirene, riferisse che "il criterio fondamentale di riesumazione fu topografico-monumentale" (Caputo 1952, p. 35) e come altri mettessero in evidenza che "non sempre il lavoro di scavo e di ricostruzione è stato accompagnato da una adeguata pubblicazione sicché molti dati di fatto sono andati perduti" (Pesce, Sgatti, Paribeni 1959, p. 656).

[14] Asolati 2010a, p. 307.

[15] Mei 2016.

[16] Valentiniano II, AE2, 378-383 d.C., zecca di *Constantinopolis*, *RIC*, IX, p. 225, n. 52(b)2.

[17] Asolati 2010a, pp. 307-312.

[18] Allo stato attuale non è ancora stato edito puntualmente il nucleo di quattro monete raccolto al di sotto dello strato di crollo che ha segnato la fine dell'ultima fase di utilizzo della Tomba C di Ain Hofra, presso Cirene. Certamente il crollo ha sepolto alcuni animali, assieme a due adulti e a un bambino evidentemente sorpresi da un terremoto. Secondo Fabbricotti 2010, p. 113 le monete rinvenute risalirebbero al primo anno del regno di Valentiniano II (i.e. I), mentre in Menozzi, Mancini c.s., testo corrispondente a nota 77 si precisa che la datazione va spostata più in basso e la distruzione della tomba va posta dopo il 387 d.C. In questi due contributi non sono presentate le monete, ma due di queste sono state illustrate da Emanuela Fabbricotti nella relazione dal titolo *Disiecta Membra Cyrenaica* proposta al XIII Convegno Internazionale di Archeologia Cirenaica *Una vita per l'archeologia*. *Giornate di Studi in memoria di Mario Luni* (Urbino, 27-28 ottobre 2015): una di queste è un AE3 di Valentiniano I della zecca di Arelate, databile al 367-375 d.C. (*RIC*, IX, p. 58, ix(a) e *LRBC*, II, n. 500).

[19] Archivio Fotografico DAC, nn. 10372 = F4654, 10373 = F4655, 10374 = F 4656, 10375 = F4657. Tutte le fotografie recano la data “20.X.968”.

[20] Il gruzzolo infatti andò in gran parte disperso sul mercato internazionale e se dei pendagli si conosce l’attuale destinazione, delle monete d’oro s’ignora quale sorte abbiano avuto. Sulla vicenda, recentemente ricostruita, e sui manufatti componenti il ripostiglio rinviamo ad Asolati 2012, pp. 231-281.

[21] al-Sa’dawiyah 1968.

[22] Archivio Fotografico DAC, nn. 10369-10371 = B1151-B1153, 10379-10389 = B1155-B1165

[23] Oltre al gruzzolo documentato dalla fig. 7, “di circa 400 monete bizantine, piccole, di bronzo, rinvenuto a pochi centimetri di profondità in una cameretta del lato sud [del Cesareo]” nel 1935 (Asolati 2014, p. 316), possiamo infatti documentare un gruzzolo di 243 bronzi tardo imperiali fino ai tipi fel temp reparatio/FH e spesreivblice, proveniente dal lato sud del plateau dell’Agorà (Bacchielli 1995, p. 978) e un ripostiglio di 259 monete bronzee fino a Giuliano III (il ripostiglio è ancora inedito, ma per alcune informazioni preliminari cfr. Asolati 2010a, pp. 311-312) scoperto nel 2006 nella “Casa del Ripostiglio” contigua al tempio di Cibele. Per un gruzzolo simile da *Balagrae* cfr Goodchild 1966-67; cfr. anche Asolati 2010a, pp. 310-311.

[24] Sono stati individuati per lo meno una fabbrica di lucerne presso la Basilica a fianco del Cesareo e un frantorio a sud della Casa di Giasone Magno (Venturini 2014, p. 260), ma va ricordato anche il ritrovamento di arnesi compatibili con l’attività di un fabbro nello scavo della “Casa del Ripostiglio”. A questi elementi va aggiunto il rinvenimento, nella “Casa XI” all’angolo nord-orientale dell’Agorà, di una misura bronzea ufficiale da un sestario per liquidi, riferibile all’età tetrarchica, a giudicare dall’iscrizione che la caratterizza SEX(tarius) EXAG(tus) OLEI AVG(ustorum) N(ostrorum) ET CAES(arum) (Venturini 2013, p. 41 e Venturini 2014, p. 261 entrambi con bibliografia precedente): stanti il materiale di cui è fatta e la formula epigrafica impiegata, se ne può ipotizzare l’impiego per un lungo periodo di tempo e il riferimento all’olio ne implica presumibilmente la compravendita in quest’area di Cirene.

[25] Roques 1987, pp. 222-224; Felici, Munzi, Tantillo 2006, part. pp. 606, 609-610; Wipszycka 2009.

[26] Si veda in particolare la bibliografia citata in Asolati 2010a, p. 305, nota 5 e in Asolati c.s.a, nota 10. Si vedano anche le considerazioni proposte in Venturini 2013, pp. 51-52 e in Venturini 2014, pp. 266-267.

[27] Venturini 2014, pp. 259-260.

BIBLIOGRAFIA

Asolati M. 2008 – *Monete greche di provenienza cirenaica nelle collezioni del Museo Bottacin di Padova*, “Bollettino del Museo Civico di Padova”, 97, pp. 163-174.

Asolati M. 2010a – *Cirene tardo antica e bizantina: un approccio numismatico*, in *Cirene nell’antichità*, a cura di M. Luni, Monografie di Archeologia Libica, 30, Roma, pp. 305-315.

Asolati M. 2010b – *Ritrovamenti di monete islamiche in Cirenaica dalle indagini archeologiche della Missione Archeologica Italiana a Cirene*, in *The 2nd Simone Assemani Symposium on Islamic Coins*, a cura di B. Callegher e A. D’Ottone, Polymnia, Numismatica antica e medievale. Studi, 1, Trieste, pp. 34-48 (con catalogo delle monete di F. Bauden, alle pp. 49-69).

Asolati M. 2012 – Praestantia nummorum. *Temi e note di numismatica tardo antica e alto medievale*, Numismatica Patavina, 11, Padova.

Asolati M. 2014a – *Le “antiche Monete della Cirenaica” nella letteratura numismatica tra Ottocento e Novecento: genesi della* nummologia *della* Pentapolitana Regio, Polymnia, Numismatica Antica e Medievale. Studi, 4, Trieste.

Asolati M. 2014b – *Scoperte, riscoperte... dispersioni: tesori monetali a Cirene e in Cirenaica dall’attività di ricerca della Missione Archeologica di Urbino*, in *Cirene greca e romana*, a cura di M. Luni, Monografie di Archeologia Libica, 36, Roma, pp. 311-332.

Asolati M. 2016a – *La Mostra delle Terre Italiane d’Oltremare (Napoli, 1940) e la raccolta numismatica di Angelo Meliu: nuovi dati dagli archivi americani*, in *Cirene greca e romana II*, a cura di V. Purcaro e O. Mei, Monografie di Archeologia Libica, 44, Roma, pp. 307-360.

Asolati M. 2016b – *Premessa*, in *Monete di Cirene* 2016, pp. 7-13.

Bacchielli L. 1995 – *A Cyrenaican Earthquake post 364 A.D. Written Sources and Archaeological Evidences*, “Annali di Geofisica”, 38, 5-6, pp. 977-982.

Bauden F. 2016 – *The Islamic Coinage of Cyrenaica (Barqa) from the Arab Conquest up to the Advent of the Fatimids*, in *Monete di Cirene* 2016, pp. 387-412.

Caputo G. 1952 – *Trent’anni di scavi greco-romani in Tripolitania e Cirenaica*, “Rendiconti dell’Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli”, n. s., 27, pp. 33-37.

Ensoli S. 2012 – *Il ‘Tesoro archeologico della Libia’, oggi denominato ‘Tesoro di Bengasi’, e l’attività svolta nel 2011-2012 dalla MAIC per il suo recupero in collaborazione con il DoA di Tripoli, Bengasi e Cirene, con il Comando Carabinieri Tutela del Patrimonio Culturale (Roma) e Interpol*, in *For the Preservation of the Cultural Heritage in Libya: A Dialogue among Institutions*, Proceedings of Conference (Monumental Complex of Belvedere, San Leucio, Caserta, 1-2 July 2011), Kyrana. Libya in the Ancient World, 1, Pisa - Roma, pp. 227-250.

Ensoli S. 2013 – *Il ‘Tesoro di Bengasi’. In occasione del Centenario delle Missioni Archeologiche Italiane in Libia (1913-2013). I. Ricerca e documenti*, Kyrana. Libya in the Ancient World, 2, Pisa - Roma.

Ensoli S. 2014 – *Libya: PCP during and after armed conflict*, in *Herausforderungen im kulturgüterschutz*, Internationale Kulturgüterschutztagung (Bern, 30.9.-2.10.2012), Bern, pp. 107-128, 302, 303.

Fabbricotti E. 2010 – *Lo studio delle sculture, il Museo e la catalogazione delle monete. Missione Università di Chieti 1998-2003*, “Libya Antiqua”, 5, pp. 109-114.

Felici F., Munzi M., Tantillo I. 2006 – *Austuriani e Laguatan in Tripolitania*, in *Mobilità delle persone e dei popoli, dinamiche migratorie, emigrazioni ed immigrazioni nelle province occidentali dell’Impero romano*, Atti del XVI convegno di studio (Rabat, 15-19 dicembre 2004), a cura di A. Akerraz, P. Ruggeri, A. Siraj e C. Vismara, L’Africa Romana, 16, Roma, I, pp. 591-688.

Goodchild R.G. 1966-67 – *A coin-hoard from "Balagrae" (El-Beida) and the earthquake of A.D. 365*, "Libya Antiqua", 3-4, pp. 203-211 (contributo riedito in *Libyan Studies. Select papers of the late R. G. Goodchild*, a cura di J. Reynolds, London 1976, pp. 229-238).
Gorini G. 2014 – *Breve nota sugli studi sulle monete trovate a Cirene (1913- 2013)*, in *La scoperta di Cirene. Un secolo di scavi 1913-2013*, a cura di M. Luni, Monografie di Archeologia Libica, 32, Roma, pp. 391-393.
Klat M.G. 2002 – *Catalogue of the Post-Reform Dirhams. The Umayyad Dynasty*¸ London.
LRBC – Carson R.A.G., Hill P.V., Kent J.P.C., *Late Roman Bronze Coinage*, parti I-II, London 1960.
Luni M. 2014 – *La scoperta di Cirene. Un secolo di scavi (1913-2013)*, Monografie di Archeologia Libica, 37, Roma.
Mei O. 2016 – *Recenti rinvenimenti monetali nel quartiere dell'Agorà di Cirene: contesti e problemi archeologici*, in *Monete di Cirene* 2016, pp. 305-324.
Menozzi O., Mancini M.C. c.s. – *Missione Archeologica dell'Università di Chieti 2009-2012. Lamluda, Katiba e il culto rupestre di Dioniso a Baggara*, "Libya Antiqua", 6, in corso di stampa.
Monete di Cirene 2016 – *Le monete di Cirene e della Cirenaica nel Mediterraneo. Problemi e Prospettive*, Atti del V Congresso Internazionale di Numismatica e di Storia Monetaria (Padova, 17-19 marzo 2016), a cura di M. Asolati, Numismatica Patavina, 13, Padova.
Naville L. 1951 – *Les monnaies d'or de la Cyrénaïque (450 à 250 avant J.-C.)*, Genève.
Pesce G., Sgatti G., Paribeni E. 1959 – *Cirene*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, II, Roma, pp. 655-692.
RIC – *The Roman Imperial Coinage*, I-X, London 1923-2007.
Roques D. 1987 – *Synésios de Cyrène et la Cyrenaïque du Bas-Empire*, Paris.
al-Sa'dawiyah A. 1968, *Archaeological News 1968 (Cyrenaica)*, "Libya Antiqua", 5, pp. 205-208.
Venturini F. 2013 – *I mosaici di Cirene di età ellenistica e romana. Un secolo di scoperte*, Monografie di Archeologia Libica, 34, Roma.
Venturini F. 2014 – *La produzione musiva cirenea nel Mediterraneo alla luce di nuovi dati*, in *Cirene greca e romana*, a cura di M. Luni, Monografie di Archeologia Libica, 36, Roma, pp. 241-268.
Walker J. 1956 – *A Catalogue of the Arab-Byzantine and Post-Reform Umaiyad Coins*, London.
Wipszycka E. 2009 – *Le incursioni dei Mazikes in Cirenaica viste in una prospettiva egiziana*, in *Archeologia a Tolemaide. Giornate di studio in occasione del primo anniversario della morte di Tomasz Mikocki 27-28 maggio 2008*, a cura di E. Jastrzębowska e M. Niewójt, Roma, pp. 202-214.

Riassunto

Il contributo illustra, attraverso gli archivi fotografici del Dipartimento per le Antichità di Cirene, le scoperte d'interesse numismatico avvenute a Cirene e in alcune altre località della Cirenaica durante le indagini archeologiche delle missioni italiane, e non solo, tra gli anni '30 e '60 del Novecento. Tra queste si distinguono il ripostiglio di solidi e gioielleria di Sidi bu Zeid e i rinvenimenti del tempio di Cibele presso il quartiere centrale di Cirene.

Parole chiave: Cirene; Cirenaica; ritrovamenti monetali; ripostigli monetali; terremoto.

Abstract: Photographic evidences of the numismatic discoveries in Cyrenaica

The paper illustrates, through the photographic archives of the Department of Antiquities of Cyrene, the numismatic discoveries made in Cyrene and in some other places of Cyrenaica during the archaeological investigations of the Italian Missions, and not only, between 1930s and 1960s. Among these discoveries, the hoard of solidi and jewellery of Sidi bu Zeid and the coin finds from the temple of Cybele at the central district of Cyrene stand out.

Keywords: Cyrene; Cyrenaica; Coin findings; Coin hoards; Earthquake.

Michele Asolati _ Università degli Studi di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali:
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica, Piazza Capitaniato, 7, 35139 Padova
michele.asolati@unipd.it

EARLY PHOTOGRAPHERS OF CYRENAICA (19TH CENTURY)

Monika *REKOWSKA*

Introduction

Studying archaeology cannot be complete without understanding the history of the discipline. And, from the very beginning, the history of archaeology, especially on the Mediterranean coast, was written by travellers and their documentary activity. Their site descriptions, drawings, maps, plans and photos constitute valuable evidence of monuments which over the years suffered further damage or even were lost completely. The value of such documentation is multifaceted – apart from its importance to topographical studies, it bears witness to the progress of archaeological research. One of the most significant aspects of this activity was, therefore, to record not only the results of field campaigns, but also the manner of conducting exploratory and documentary works.

In the 19th century, an important stage in the development of archaeological research was marked by the invention of photography. This event had a profound impact on the perception of ancient art and on its afterlife. The photographic process, invented in 1838 by L.J. Daguerre (known as the daguerreotype method) and later replaced by the negative-positive technique in the 1850s (W. H. Fox Talbot), made it possible to record monuments more quickly and more objectively than in the case of drawings [1]. For this reason, the new technique was adopted by travellers for recording ancient monuments practically from the very beginning [2]. Early photographers focused on spectacular temples, well-preserved statues and exotic foreign panoramas. But as the advent of this technical marvel coincided with the evolution of archaeology into a professional discipline, both daguerreotypes and photographs also began to be used in archaeology, especially to record the results of excavations. However, the authors of early "archaeological" publications initially used them simply as a basis for prints, as Newton did in Cnidus [3]. Probably the earliest study featuring photographs (incidentally of very good quality) instead of prints was the publication of results of excavations on Samothrace [4].

Travels to Cyrenaica - an outline

When in the 7th century AD the Arab conquest of North Africa put an end to the Classical civilization, Cyrenaica suddenly became inaccessible to Europeans. Already in the Renaissance, the imagination of humanists, historians and antiquarians was captivated by ancient tales of the Garden of the Hesperides, Lethe – the river of Forgetfulness, magnificent Cyrene and the sacred spring of Apollo. Cyrenaica's political isolation after the Arab invasion and later the Ottoman conquest is to blame for the visible delay in recognising the archaeological potential of the area. Europeans could not visit it before the 18th century and even in the 19th century journeys to this region were still infrequent [5]. The first topographical identifications are related to the early stage of adventure travel (1711-1818). However, the really systematic research work started in the beginning of the 19th century and lasted for the next ca 50 years (1820-1869). A significant milestone in the study of Cyrenaica was the result of two independent expeditions. The first one, organized under the auspices of the Colonial Office and British Admiralty, was led by the Beechey brothers: Henry William and Frederick William (1821-1822). The second one was organized by French painter Jean Raymond Pacho in response to a competition announced by the French Geographical Society (1824-1825). Their results, quickly published, were appreciated in the academic circles, and at the same time both publications became a kind of guidebooks to the region, which all later travellers used [6]. They also provided information on perfectly preserved ancient monuments, *inter alia* sculptures. Without them the era of searching for 'beautiful objects' would not have developed (1847-1866). Political reasons and travel restrictions put diplomats accredited to the Ottoman Porte in a privileged position. However, new economic, political and diplomatic relations with France and Britain after the Crimean War created a favourable climate for explorers also from outside the diplomatic circles. During the last two decades of the 19th century, a tense political situation and a fear of European expansionist aspirations among the authorities in Constantinople put an end to archaeological activity, as well as to almost all attempts at exploring the region. From the 1880s onwards only the Italians managed to gradually expand their penetration into Libya. These endeavours ended in the Italian-Turkish War, after which Cyrenaica "returned' to Europe as an Italian colony and "discovery" took on a completely different meaning.

Despite its brevity, the history of discoveries made in Cyrenaica enables us to identify and follow significant stages in the evolution of archaeological interests – from antiquarianism to scientific archaeology, pursued by scholars both in the field and from behind their desks, as well as progress in field documentation [7]. From the mid-19th century onwards,

travellers started to use the camera to capture monuments. However, the way of using this 'state-of-the-art' technology evolved until the beginning of the 20th century, when illustrating travel accounts with photographs became standard practice.

Documentary Works of Cyrenaica with Use of a Camera

The first to record antiquities on daguerreotypes was Heinrich Barth, a renowned German academic and explorer (1846). He travelled across Cyrenaica carrying out field research and carefully documenting his observations. He described the use of *camera obscura* for making daguerreotypes. Most unfortunately, he was attacked and robbed on the border between Marmarica and Egypt and all the plates he made were stolen [8]. Photographs were also made during the expedition of German geographer and explorer Gerhard Rohlfs (1869). As he mentioned in his account, all the negatives were brought home and developed in a Berlin studio, but currently the fate of the photographs is unknown [9]. The possibilities afforded by photography were explored by Smith and Porcher, who undertook the first archaeological expedition to Cyrene. During the 10 months they spent in Cyrene (1860-1861) they excavated a number of buildings and shipped many sculptures to the British Museum. They took few dozen photographs of the explored monuments, both buildings and sculptures. Even if they never meant to publish the pictures taken on site in their account, one can say that they took advantage of the possibilities afforded by early photography to the maximum extent [10]. Several dozen surviving photographs, until today kept in London and Edinburgh, were not published until 150 years after they had been taken [11]. Instead, the printed account was supplemented with plates showing photographs of sculptures from Cyrenaica taken in the British Museum by Francis Bedford. It must be noted that this was the first travel account illustrated with photographs of objects already in a museum collection.

In 1894 the monuments of Cyrene were studied by Herbert Weld Blundell. The most valuable results of his journey to Cyrene are photographs recording primarily tombs from the northern and western necropoleis, as well as some other buildings (fig. 1-2). Some of these images were used to illustrate his account and immediately published [12]. Other photographs attached to his report are now kept in the British Museum [13]. The work of Weld Blundell is an interesting example of how even unpublished photographs were used in historical discourse. After his return from Cyrene and before publishing the results of his journey, Weld Blundell consulted Professor Studniczka [14]. The German scholar's comments on the photographs he was shown clearly suggest that he must have verified some of his topographic findings based on earlier accounts as new information and documents came to light. Weld Blundell's frequent references to Studniczka's study (when examining the monuments *in situ*) testify to the significance of the latter's work.

Fig. 1. *Row of tombs, Northern Necropolis,* Weld Blundell 1896, p. 133, fig. 5.

Fig. 2. Cyrene, Northern Necropolis, tombs N. 2 - N. 9 in 2010 (photo by M. Rekowska).

From the beginning of the 20th century, illustrating travel accounts with photographs became standard practice for archaeologists on tour like George Hogarth [15] or Federico Halbherr [16], as well as other travellers [17] (figg. 3-5).

The value of documentation generated by Federico Halbherr and Gaetano de Sanctis during their archaeological tour just before the Italian-Turkish war, in 1910 and 1911, is notably worth appreciating. In contrast to their predecessors, who were interested in diverse aspects of the country and with the use of camera preferred to immortalize rather generic scenes, Halbherr limited his remarks to archaeology and succeeded in producing a precise list of all visible remains. Halbherr's account features maps of the successive stages of the journey, as well as brief descriptions of ancient remnants, basic information on their location and state of preservation (fig. 7). Numerous photographs added to the rapport (84 photographs) were an important addition documenting the condition of the monuments just before the start of the digs. However, his report published by Oliverio few years later included only a part of the photographs made during the trip.

Fig. 3. *The Apollo Fountain,* HOGARTH 1910, facing p. 133.

Fig. 4. Fountain of Apollo in 2010 (photo by M. Rekowska).

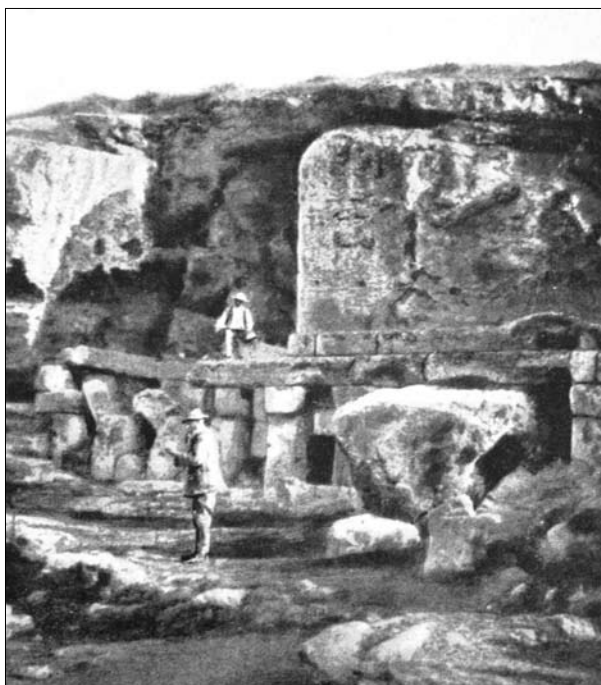



Fig. 5. *Visita alle antiche terme di Guba,* DE MARTINO 1908, p. 41.

Fig. 6. Al-Qubbah in 2010 (photo by M. Rekowska).

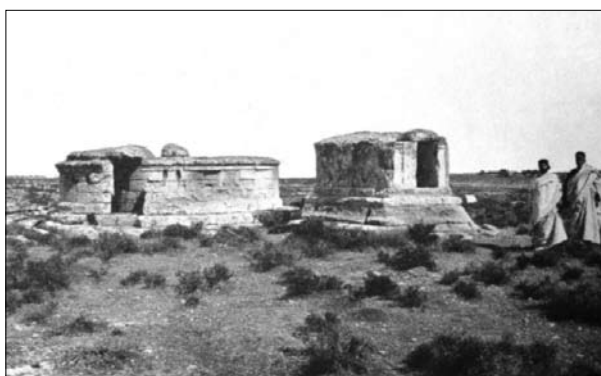



Fig. 7. *Ngarnes (necropoli)*, OLIVERIO 1931, p. 288, fig. 66.

Fig. 8. Mqayrnis in 2010 (photo by M. Rekowska).

Fig. 9. *Apse building: room with curved wall* (excavations on Acropolis of Cyrene), NORTON 1911c, pl. LXIII.

A new trend can be observed at the beginning of the 20th century. Richard Norton, the first archaeologist in Cyrenaica to conduct professional excavations in 1910-1911, used a camera not only to capture images of monuments seen on tour [18], but also to document the results of excavations of the necropoleis, acropolis and sanctuary *extra muros* of Cyrene. We must emphasize that immediately after his return from Libya he published descriptions of the results, as well as the photographs [19]. Admittedly, the report of excavations offers a brief synthesis of the work carried out by Norton and his team, to illustrate which only a few dozen of over 800 photographs taken on site was used [20]. Nevertheless, in Cyrenaica he was the first to use the camera on such a large scale, in an absolutely modern way as a documentation tool (fig. 9).

THE VALUE FO PHOTOGRAPHIC DOCUMENTATION FOR MODERN ARCHAEOLOGY: THE CASE OF SMITH AND PORCHER'S WORK

The primary and rather obvious value of photographic documentation from Cyrenaica is the record they provide of the monuments of Cyrene as well as of other cities of the Pentapolis and minor sites of the *chora* of Cyrene testifying their condition before the start of excavations, some of them are now completely damaged or at least in a much worse state of preservation than a hundred years ago.

However, the documentary value of early photographs is in fact a much more complex matter. The activity of two explorers of Cyrene is a case in point. Even before their journey to Cyrenaica (1860-18621), Robert Murdoch Smith and Edwin Augustus Porcher had some archaeological experience. Smith assisted Charles Newton during an expedition to Bodrum where, for three years, he supervised digs, took care of their documentation – photographs, drawings and plans – and compiled progress reports (he was present during the discovery of the Mausoleum in Halicarnassus and the loading of sculptures destined for the British Museum). Porcher gained his first archaeological experience during a mission to North Africa to organise the shipment to Britain of antiquities discovered by the American Nathan Davis at Carthage and Utica. During his stay on the sites, he was actively involved in excavations and, using his artistic skills, took part in documenting them [21].

Additionally, Smith became familiar with the use of a camera during his work with Charles Newton in 1857-58, in Halicarnassus and Cnidus, where two officers, Spackman and McCartney, took some of the earliest known photographs. Preparing for the journey to Cyrenaica, Smith organised tools for use in documentation. On the print showing their *Tomb of Residence* in Cyrene, a large camera and tripod employed to record the results of their excavations is seen in the foreground (fig. 10). 'Photographic apparatus' (as travellers called it), furnished by the Foreign Office [22], resembles Ottewill's mahogany double folding camera of about 1853. This was designed as a convenient portable wet plate camera, consisting of two folding compartments. Smith, in addition to writing letters to C. Newton and A. Panizzi in the British Museum, would regularly send excavation reports including photographs taken on site [23]. These pictures were never intended to be published. A dozen of them recording many architectural features, first of all the necropoleis and the zone of the sanctuary of Apollo were sent to London enclosed with Despatch 1 and 2 [24]. On two photographs of the sanctuary of Apollo one can see the Fountain, as well as the path leading to it [25]. Four views of the eastern slope of Wadi Haleg Shaloof (eastern necropolis) show the panorama of rock-cut and built tombs partially buried in hillwash and overgrown by vegetation [26]. On following photograph archaic tombs beside the ancient road to Marsa Sousah overgrown and covered with stone debris can be seen [27]. Some of the photographs were simply the basis for prints made to illustrate the publications, for instance the one showing tombs on the Western Necropolis in Wadi bel Ghadir, called el-Suk by the

Fig. 10. *Interior of our Tomb of Residence,* SMITH, PORCHER 1864, pl. 9.

Arabs because of their similarity to a row of little shops [28] (fig. 11). Whatever the case, the importance of these photographs cannot be overestimated, since the area has been profoundly altered over the course of the last 150 years.

Most of the photographs recorded sculptures discovered during excavations conducted in many points of the ancient city (fig. 12). They were intended as a record of the results of exploration. During his ten-month stay in Cyrene, Lieutenant Smith wrote seven reports to Lord Russel with a full account of the excavation, enclosing temple plans, copies of inscriptions, and the photographs mentioned above. The pictures, which were never intended for publication, were taken in order to secure the interest of the state in financing the excavations. Once progress was documented, the funds for excavations were guaranteed. The reports including all documentation were sent directly to the Foreign Office, and then copies were transferred to the British Museum to be read during the Trustees Committee meetings.

The photographs as evidence of the value of exploratory works fulfilled their purpose. After the first results became known, the British Museum granted the explorers a subsidy of, at first, £100 pounds (for the reimbursement of costs), and then an additional £500 pounds (to hire more workers for the excavations). Additionally, the Admiralty put ships at the travellers' disposal, assisting the passage between Malta and Libya, as well as helping with the transport of antiquities. Even when the excavations were still under way, the press published releases based on incoming correspondence, which fuelled the readers' curiosity and expectations of antiquities. Smith and Porcher were proclaimed great explorers even before they returned to London. The final results of their expedition (148 sculptures) were seen as a national triumph, appreciated by both the British Museum and the Foreign Office, and rewarded in the moral and material sense with extra pay awarded.

Nowadays, the photographs disclose yet another value. They help to understand the development of archaeology as it changed from an amateur's hobby into a professional discipline. Illustrating the progress in field documentation, they show, at the same time, the methods in use at the time. First, all excavated sculptures were transferred to the vicinity of the tomb chosen as the travellers' residence [29]. On the photographs one can see tools and instruments needed for transport, such as poles of cedar wood or small stone trucks [30]. Then, the statues were documented using a camera with various blankets or reed mats serving backgrounds (fig. 13). Only one sculpture, an exceptional piece of bronze work representing a portrait of a North African was placed against a background that may be an out-of-focus Union Jack [31]. Travellers experimented with light and backgrounds to achieve the best possible quality. The first excavated sculptures were photographed inside the Tomb of Residence where, as Smith complained, it was difficult to get enough light or distance for focusing [32]. In consequence, the subsequent photographs were taken outside. To achieve the best effect, whenever possible, the sculptures found in pieces were reassembled as can be seen on the picture showing "a huntress" ingeniously supported with several stone blocks and a cord [33].

Fig. 11. *Tombs to the westward of Wady Bil Ghadir. From a Photograph,* Smith, Porcher 1864, pl. 18.

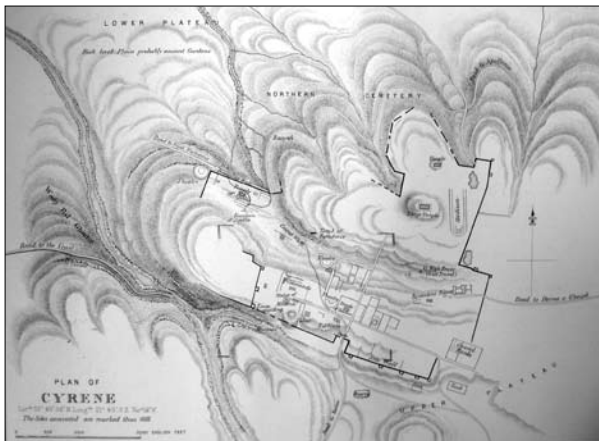



Fig. 12. *Plan of Cyrene* [with excavated areas marked], Smith, Porcher 1864, pl. 40.

Fig. 13. *The terrace above the Tomb of Residence* [ca. September 14th 1861], Thorn 2007, pl. 50.

Fig. 14. *Small statue of Bacchus*, THORN 2007, pl. 37.

Some photographs are worth appreciating for their additional value for modern studies, as indicated by the stories of two sculptures.

One of them was the statue found and described already by the Beechey brothers, who identified ‘a mutilated female figure in a sitting position’ as Diane [34]. After 30 years, the same sculpture was mentioned by Hamilton [35]. Finally, Smith and Porcher, during their stay in Cyrene in 1861, recognized the figure described by the Beechey brothers, but the deciphered inscription led them to identify the statue as Archippe. On 20 August 1861 the travellers sent a letter to England with a new description and a sketch of the inscription. Attached to the letter were photographs, one of which showed a ‘Statue of the philosopher, and large seated figure Archippe’ [36].

In their publication, Smith and Porcher mentioned a statue in ‘a very imperfect state of preservation’, which, due to its heaviness, was not taken away (as was also the case of some other statues discovered in their excavations and left in Cyrene). The sculpture was abandoned near the entrance to the Tomb of Residence, where the picture was taken in 1861 [37]. Decades later, the statue disappeared. It was rediscovered by Dorothy Thorn in the beginning of the 21st century at the foot of the Sacred Way, midway between the Tomb of Residence and the Temple of Apollo, where it had been moved by Italian archaeologists, probably during the clearance of the Sacred Way (1925-1935). Secure identification was possible thanks to the old photograph mentioned above [38].

The story of one of the five sculptures of Dionysos found on the terrace of the Sanctuary of Apollo gives another example of usefulness of old photographs. In a picture of this statue sent to London one can see the torso joined with the alien head [39]. The lower legs are missing, the right arm is broken below the shoulder, but the left arm is preserved entirely, and in the left hand the god holds a bunch of grapes (fig. 14). When the statue arrived in the British Museum (November 1861), the torso, head and left hand were listed as separate items. The Dionysos was kept in storage and never exhibited [40]. When in 1885 (to 1900) Sir Robert Murdoch Smith was appointed director of the Edinburgh of Science and Art (now National Museum of Scotland), he asked the Keeper of the Department of Greek and Roman Antiquities in the British Museum to transfer some of the unexhibited *Cyrene marbles* to Edinburgh. With approval of the British Museum Trustees, several statues (Dionysos included) were sent to Edinburg on 11 May 1886. However, the statue, presently exhibited, seems to be incomplete, as it lacks the left hand seen on the photograph [41]. Indeed, the hand was rediscovered in the British Museum in 2000 amongst material stored in the sculpture basement [42]. It had, in fact, been noticed in 1972 as ‘found unregistered in the Museum’ and attributed to the excavations of John Turtle Wood at Ephesus (between 1864 and 1868). Thanks to the photograph it could be properly identified as belonging to the statue of Dionysos [43].

Smith and Porcher were also the authors of the earliest photographic portraits of Libyans. On many pictures one can see workers – helping to hold statues, resting, sleeping or just looking straight at the camera. Among them there is one known by name as Mahmoud el Adouli, who was portrayed sitting cross-legged on a dark blanket with his long gun in his hands (fig. 15). So called Mohammed el-Antico was ‘an influential Arab of the Cyrenaica who has always been a particular friend of ours, and who

Fig. 15. *Mohhamed el adouli. From a Photograph,* SMITH, PORCHER 1864, pl. 39.

Fig. 16. Fields in front of the Fountain of Apollo, Cyrene, in 1895 (Bailey 1996, p. 69, fig. 3).

Fig. 17. The Sanctuary of Apollo in 2010 (photo by M. Rekowska).

has often been of considerable service to us'. This exceptional person, the owner of several houses in Benghazi, among others the English Consulate at the disposal of the English Government for low rent, served various Europeans as a guide during their stay in Cyrenaica in the 19th cent. After Hamilton, Mohammed el Adouli escorted the French consul Vattier de Bourville in 1848 through the Cyrenaica, as well as 'one or two English Consuls' [44]. A few years later (1852), the Libyan accompanied Hamilton himself in his trip. Few years later he joined the expedition of Smith and Porcher. Mohammed also guided George Dennis, the British Vice-consul on tour through the Cyrenaica in the spring of 1865, and then he escorted Gerhard Rohlfs on his expedition of 1868-1869 [45].

Conclusions

At the end of the sojourn in Cyrenaica, Smith mentioned in the letter to Charles Newton (5 July 1861) that he was 'nearly out of printing materials'. With the new supply of 'glasses' he could manage to produce some more photographs, but we cannot know how many photographs were taken in total and how many negatives on glasses were ultimately transported to England. The fragile plates required infinite care - 'glasses' were probably stored and transported in a handled box (one can be seen behind the camera in their Tomb of Residence) and the total number of negatives that survived the journey is unknown. However, those few originals of the prints which are still preserved, must be highly appreciated for their outstanding value in multiple research areas. They preserve a record of monuments now destroyed or in a much worse state of preservation due to wartime destruction and modern building activity [46]. They bear testimony to the development of archaeology as a scientific discipline. They keep the memory of a landscape irrevocably damaged. They have ethnographic value, as in most aspects Cyrenaica's people and their daily life (costume, tools, utensils etc.) dramatically changed in the last decades. In that sense, these early pictures are an invaluable source of knowledge about a Cyrenaica that no longer exists (cf. fig. 1 and 2, 3 and 4, 5 and 6, 7 and 8, 16 and 17).

NOTES

1 Arago 1839; Trutat 1879.
2 Feyrel 1987; Dorrell 1989, pp. 1-7; Alexandridis 2004; Lyons 2005; Bohrer 2011, pp. 27-68.
3 Newton 1862.
4 Conze, Hunser, Benndorf 1880.
5 Rekowska 2016.
6 Pacho 1827-1829; Beechey, Beechey 1828.
7 Rekowska 2016.
8 Barth 1849, pp. XI-XII.
9 Rohlfs 1871, p. 196.
10 Smith, Porcher 1864.
11 British Musem, Department of Greek and Roman Antiquities, London Album: 42 photographs; the Edinburgh Album: 38 photographs, mostly duplicates; Thorn 2007, pp. 173-180, pls. 2-56.
12 Weld Blundell 1896, figs. 1-8.
13 British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, Weld Blundell's Album; Bailey 1996.
14 Weld Blundell 1896, p. 121-137.
15 Hogarth 1910, between pages 16-127, 128-129, 132-133, 134-135, 138-139 (5 pictures in total).
16 Oliverio 1931, figs 2-66; Aurigemma 1930: 241-242, 245-247 (12 pictures in total).
17 De Martino 1908, pp. 32, 37, 39, 41-43, 45, 47, 49, 53, 57, 59, 61, 79-82, 88; Checchi 1912, pp. 81, 85, 104, 108, 109, 112, 113, 116, 117, 160, 161, 164, 196, 197, 200, 201, 204, 205, 208, 209, 212, 217.
18 Norton 1911a; Norton 1911b.
19 Norton 1911c.
20 Santucci, Uhlenbrock 2013, pp. 49-51.
21 Thorn 2007, pp. 13-17; Rekowska 2016, pp. 36-38.
22 Smith, Porcher 1864, p. 38, pl. 39.
23 British Museum Central Archives, Original Letters and Papers, vols. LXIX–LXXI: Despatch 1 and 2, 23 Febru-

ary 1861; Despatch 3, 21 March 1861; Despatch 4, 8 April 1861; Despatch 5, 3 July 1861; Despatch 6, 11 August 1861; Despatch 7, 31 October 1861.
[24] Thorn 2007, pls 8-16, 19-20.
[25] Thorn 2007, pls 19-20.
[26] Thorn 2007, pls 8-10.
[27] Thorn 2007, pl. 12.
[28] Thorn 2007, pl. 14.
[29] Thorn 2007, pls 49-50.
[30] Thorn 2007, pls. 29-30.
[31] Thorn 2007, pl. 34.
[32] Thorn 2007, pls 2-5.
[33] Thorn 2007, pls 30, 37, 45 (= British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, Reg. 1861, 11-27, 159, now in Istanbul inv. 61 T).
[34] Beechey, Beechey 1828: 429-433.
[35] Hamilton 1856, p. 39.
[36] British Museum Central Archives, Original Letters and Papers, vol. LXXI, ff. 142-145.
[37] Smith, Porcher 1864, pp. 75, 82.
[38] Thorn 1999.
[39] Thorn 2007, pl. 37.
[40] British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, Reg. 1861, 11-27.27.
[41] Edinburgh Museum A. 1886, 597.
[42] British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, Reg. 1972, 1-18.22.
[43] Adams 2001.
[44] Hamilton 1856, pp. 19-20.
[45] Dennis 1870; Rohlfs 1871.
[46] Abdulkariem, Benett 2014; Benett, Graham 2015, pp. 158-161.

BIBLIOGRAPHY

Abdulkariem A., Benett P. 2014 – *Libyan Heritage under threat: the case of Cyrene*, “Libyan Studies”, 45, pp. 155-161.

Adams N. 2001 – *A Statue of Dionysos from the Sanctuary of Apollo at Cyrene: a Recent Join*, “Libyan Studies”, 32, pp. 87-91.

Alexandridis A. 2004 – *Die grossen Grabungen: Photographie als Dokumentation*, in A. Alexandridis, W.-D. Heilmeyer, *Archäologie der Photographie. Bilder aus der Photothek der Antikensammlung Berlin*, Mainz am Rhein, pp. 17-42.

Arago F. 1839 – *Rapport sur les daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés le 3 juillet 1839 et à l’Académie des science, séance du 19 août 1839*, Paris.

Aurigemma S. 1930 – *Federico Halbherr e la Missione archeologica italiana in Cirenaica e in Tripolitania*, “Africa Italiana”, 3, pp. 237-250.

Bailey D. M. 1996 – *Photographs of Libya*, “Libyan Studies”, 27, pp. 67-70.

Barth H. 1849 – *Wanderungen durch die Küstenländer des Mittelmeeres,* Berlin.

Beechey F. W., Beechey H. W. 1828 – *Proceedings of the Expedition to Explore the Northern Coast of Africa from Tripoly Eastward in MDCCCXXI and MDCCCXXII Comprehending an Account of the Greater Syrtis and Cyrenaica and of the Ancient Cities Composing the Pentapolis*. London.

Benett P., Graham P. 2015 – *Notes from Libya*, “Libyan Studies”, 46, pp. 157-167

Bohrer F. N. 2011 – *Photography and Archaeology*, London.

Checchi S. 1912 – *Attraverso la Cirenaica, Carovana: Cav. Vincenzo Bernabei, Console d’Italia a Bengasi, Ing. Roberto Almagià, Tenente Renzo Brusati, Socrate Checchi*, Roma.

Conze A., Hunser A. and Benndorf O. 1880 – *Neue archäologische Untersuchungen auf Samothrake,* Wien.

De Martino G. 1908 – *Cirene e Cartagine. Note e impressioni della carovana de Martino - Baldari. Giugno – luglio 1907*, Bologna.

Dennis G. 1870 – *On Recent Excavations in the Greek Cemeteries of the Cyrenaica*, “Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom”, 9, pp. 135-182.

Dorrell P.G. 1989 – *Photography in Archaeology and Conservation*, Cambridge.

Feyrel G. 1987 – *Contribution à l’histoire des origines de la photographie archéologique: 1839-1880*, “Mélanges d’Archéologie et d’Histoire de l’École Française de Rome. Antiquité”, 99, pp. 1019-1047.

Hogarth D. G. 1910 – *Accidents of an Antiquary’s Life*, London, pp. 123-141.

Lyons C. L. 2005 – *Expeditionary photography*, in *Antiquity and Photography. Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, ed. by C.L. Lyons, J. K. Papadolous, L. S. Stewart, A. Szegedy-Maszak, London, pp. 31-59.

Norton R. 1911a – *From Bengazi to Cyrene*, “Bulletin of the American Institute of Archaeology”, 2, pp. 57-67, pl. I-VI.

Norton R. 1911b – *The ruins at Messa*, “Bulletin of the American Institute of Archaeology”, 2, pp. 135-137.

Norton R. 1911c – *The excavations at Cyrene: First campaign, 1910–1*, “Bulletin of the American Institute of Archaeology”, 2, pp. 141-163.

Oliverio G. 1931 – *Federico Halbherr in Cirenaica (Luglio 1910 – Aprile 1911*, “Africa Italiana”, 4, pp. 229-290.

Rekowska M. 2016 – *In pursuit of ancient Cyrenaica... Two hundred years of exploration set against the history of archaeology in Europe (1706-1911),* Oxford.

Rohlfs G. 1871 – *Von Tripolis nach Alexandrien: Beschreibung der im Aufrage Sc. Majestät des Königs von Preussen in den Jahren 1868 und 1869 ausgeführten Reise*, vol. 1-2, Bremen.

Santucci A., Uhlenbrock J. P. 2013. *Cyrene Papers: The final Report. Norton’s Exploration of the Northern Necropolis of Cyrene (24 October 1910 – 4 May 1911): From Archives to Archaeological Contexts*, “Libyan Studies”, 44, pp. 9-55.

Smith R. M., Porcher E. A. 1864 – *History of the Recent discoveries at Cyrene made during an expedition to the Cyrenaica in 1860-1861 under the auspices of her majesty’s government by captain R. Murdoch Smith, R.E. and commander E.A. Porcher, R.N.*, London.

Thorn D. 1999 – *ΑΡΧΙΠΠΑ. A lost statue rediscovered*, “Libyan Studies”, 30, pp. 69-76.

Thorn D. 2007 – *The Four Seasons of Cyrene*, Studia archaeologica, 155, Roma.

Trutat E. 1879 – La *photographie appliquée à l’archéologie*, Paris.

Wanis S., Thorn D. M. 1995 – *Mohammed el Adouli*, “Libyan Studies”, 26, pp. 27-33.

Weld Blundell H. 1896 – *A visit to Cyrene in 1895*, “Annual of the British School at Athens”, 2, pp. 113-140.

Abstract

Photography as a tool to document antiquities was used practically from beginning of its invention. The new technique was just as quickly adopted by travellers and archaeologists, especially to Greece, Asia Minor and Near East. Travellers who appeared in Cyrenaica in the 19th and beginning of 20th century did not differ from the others. The first among them who recorded antiquities on daguerreotypes was Heinrich Barth (1848). Photographs were also brought home from an expedition by Gerhard Rohlfs (1869), then during the last decade of 19th century use of camera became a standard practice (as evidenced by the activity of Herbert Weld Blundell, David Hogarth, Federico Halbherr, Socrate Checchi or Richard Norton). In Cyrenaica, however, the possibilities afforded by photography were used to the greatest extent by Robert Murdoch Smith and August Edwin Porcher. During their exploration of Cyrene (1861-2), they were regularly sending antiquities as well as excavation reports with photographs taken on site to Keeper of Greek and Roman antiquities in British Museum. The photographs sent to London were not included in the travellers' account published few years after their journey. Kept in the archives in London and Edinburgh, they were rediscovered and published only 150 years after they had been taken. Nowadays, they are worth to be appreciated because of their multifaceted value.

Keywords: archaeology of Cyrenaica; early travelers; Cyrene; necropoleis; ancient statues; photographic documentation.

Riassunto: Primi fotografi della Cirenaica (XIX secolo)

La fotografia è stata utilizzata come strumento per documentare le antichità praticamente fin dalla sua invenzione. La nuova tecnica è stata altrettanto rapidamente adottato da viaggiatori e archeologi, soprattutto in Grecia, Asia Minore e Medio Oriente. I viaggiatori che frequentarono la Cirenaica nel XIX e all'inizio del XX secolo non differivano dagli altri. Il primo fra tutti a registrare antichità sui dagherrotipi fu Heinrich Barth (1848). Fotografie furono poi realizzate durante una spedizione da Gerhard Rohlfs (1869). In seguito, negli ultimi dieci anni del XIX secolo, l'utilizzo della macchina fotografica è diventato una pratica standard (come dimostrano le attività di Herbert Weld Blundell, David Hogarth, Federico Halbherr, Socrate Checchi o Richard Norton). In Cirenaica, tuttavia, le possibilità offerte dalla fotografia sono state sfruttate in misura più ampia da Robert Murdoch Smith e August Edwin Porcher. Durante la loro esplorazione di Cirene (1861-1862), essi inviarono regolarmente antichità nonché rapporti di scavo con le fotografie scattate sul posto al Curatore delle Antichità Greche e Romane del British Museum. Le fotografie inviate a Londra non sono state incluse nel resoconto di viaggio pubblicato pochi anni dopo il loro viaggio. Conservate negli archivi di Londra e di Edimburgo, le fotografie sono state riscoperte e pubblicate solo 150 anni più tardi e ancora oggi possono essere apprezzate per la loro molteplice valenza.

Parole chiave: archeologia della Cirenaica; primi viaggiatori; Cirene; necropoli; statue antiche; documentazione fotografica.

Monika Rekowska _ Institute of Archaeology, University of Warsaw, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, PL 00-926 Warsaw
mrekowska@uw.edu.pl